Opusc. FA-878

OFELIA MAZZONI

L'ARTE DELLA LETTURA

AFORISMI E CONSIGLI PRATICI

UN PROGRAMMA DI STUDIO
(CON COMMENTARII)

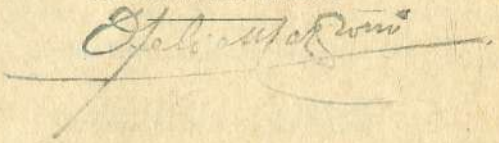
SAGGIO FONETICO
SU LE SIMILITUDINI DANTESCHE

Terza Edizione riveduta ed aumentata

56239
BIBLIOTECA DELLE FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
TORINO

TORINO-GENOVA
S. LATTES & C. Editori
Librai della Real Casa

PROPRIETÀ LETTERARIA



Stabilimento Tipografico AJANI & CANALE - Torino - 1925

PREFAZIONE ALLA TERZA EDIZIONE

Parecchi anni or sono (prima della guerra, bene inteso) fu indetta a Livorno una gara nazionale di lettura, alla quale convennero emuli da diverse città. Io non ne fui testimone, ma mi fu raccontato da un partecipante premiato come, finita la gara, uno degli esaminatori esclamasse malcontento: «Sì, tutto sta bene: primo premio, secondo premio... ma noi abbiamo assistito a una gara di declamazione, non di lettura».

Se così fu veramente, io, da quel lontano giorno, a ragione mi rammarico per non aver conosciuta quella persona di singolare buon senso, la quale dimostrò di saper distinguere tra declamazione e lettura: l'una facile sfoggio di sonorità vocale enfatica e monotona; l'altra linguaggio riflesso, ossia arte di conformare l'espressione vocale ai varî atteggiamenti dell'intelletto e dello spirito; arte così facile che tutti possono saperla, ma così difficile che pochi la sanno; così scarsamente coltivata e pur così utile, essendo convivenza con la parola, quindi educazione al linguaggio del quale è specchio.

Si ritiene che il parlar bene, con respirazione piena e accordata al ritmo, alla commozione, alla dinamica della frase, con sillabazione chiara, con retta pronuncia, con esatta punteggiatura, con giuste pause esplicanti e avvaloranti le

parole stesse, sia cosa di lusso, da ricercarsi in qualche famoso oratore, forse, o in qualche celebrità della scena. E sarebbe invece un quotidiano dovere di tutti, all'adempimento del quale, come d'ogni altro, l'educazione dovrebbe dar soccorso ai naturali istinti.

S'insegnano tante cose nelle nostre scuole (v'è chi dice che se ne insegnano troppe), ma questa che sta alla base di molte altre discipline mentali: il linguaggio, non s'insegna. Certo non s'insegna con quella cura e quell'ampiezza di tempo che sarebbe necessario. E bene vi si riuscirebbe leggendo e facendo leggere ad alta voce e portando a discernere quale, fra varî modi di lettura, sia il migliore perchè più evidente, più atto a chiarire, a spiegare un determinato scritto. Ne risulterebbe una lezione di igiene mentale e di igiene fisica. Poichè leggere e parlare bene è salubre esercizio dei polmoni e della gola, come leggere e parlare male è nocivo, in quanto ammette una respirazione insufficiente e aritmica, e stanca le corde vocali costringendole a una sola monotona vibrazione o troppo bassa o troppo alta, dalla quale (specie in chi del linguaggio fa uso frequente) possono conseguire raucedini e afonie.

Parlare male è nocivo, come è nocivo alterare, deformare una qualunque altra umana attività. La natura ha creato, con la nostra gola, un istrumento perfetto: seguendone e complicandone l'immagine, se ne sono ideati tanti altri dai quali ci si diletta di trarre, con lungo studio, armonie; ma del dono della perenne madre e maestra non ci curiamo che eccezionalmente.

In Francia, all'appello del Légouvé, nei programmi di pubblico insegnamento, la lettura ebbe posto adeguato. Da noi, soltanto ora, con la Riforma Gentile, nella Scuola Primaria e Popolare divennero materie d'insegnamento la Dizione e la Recitazione.

Convinto è il mio plauso a questo sostanziale arricchimento del programma scolastico, se già lo invocai da queste mie pagine che ora per la terza volta si ristampano e se da anni (per

mia iniziativa e per incarichi ufficiali) insegno quest'arte; e, avendo avuto e avendo intorno a me numerosi allievi — giovinetti e adulti — (e fra questi non pochi maestri) so per molta esperienza quanto essa giovi allo sviluppo generale delle facoltà mentali, come per essa si acuiscano il discernimento logico e critico, il senso dell'armonia, dell'ordine, dell'esattezza, e come in essa trovino ampia via a rivelarsi e a progredire le grazie native dello spirito.

Insegnare a leggere, svegliando la voce all'obbedienza della parola e accordando il ritmo del respiro all'architettura e alla commozione della frase e del periodo, insegnare a leggere sostituendo la infinitamente varia lettura interpretativa alle cantilene snervanti di quella meccanica, sarà come spalancare le finestre al sole e rinnovare l'aria in tutte le aule. La scuola ne sarà ingiovanita e consolata.

Maestri precursori vi furono — e con gioia ne conobbi — ma era giusto che divenisse imposizione del programma una disciplina che non può nè deve da alcuno essere considerata secondaria e trascurabile.

Speriamo, ora, che da tutti sia con fiducioso amore insegnata la scienza del linguaggio, avente per fondamento indispensabile l'educazione del respiro e della riflessione; e che nessuno svii sè e gli alunni dietro la canora accademica declamazione, virtuosismo esteriore strionico e vano.

Speriamo che nessuno dei chiamati a insegnare scambi l'ardore con l'enfasi, nè, d'altronde, il semplice col pedestre, e che ciascuno sappia come la lettura non possa avere un tipo fisso, ma debba tentar di corrispondere alla moltitudine degli autori e dei componimenti. Auguriamoci che ognuno sappia e tenga presente come il linguaggio, in quanto dipende dalla struttura e dal funzionamento di determinati organi, in quanto analizza i suoni, e riflette le imagini auditive e la legge d' associazione delle idee, e le condizioni sociali etniche e storiche dell'individuo, si ricollega a una moltitudine di altre scienze:

l'anatomia e la fisiologia, la fisica, la psicologia, la sociologia, la geografia e la storia, sì che lo studiarlo e l'insegnarlo è fatto complesso e non semplice, e arduo anche se facile sembra.

Sappiano e ricordino i maestri che, quanto più vasto è lo spazio sul quale un paese si estende, tanto più difficile è conservare unità alla lingua nazionale, e la scuola ha un più grave compito da assolvere per riuscirvi. E considerino, per dare all'insegnamento tutto il peso che merita, come la formazione e l'evoluzione del linguaggio siano strettamente in rapporto con la formazione e lo sviluppo del pensiero.

Nel mio sforzo di vari anni, ho trovato non pochi propensi a gustare la lettura e a interessarsene fino al punto di volere studiarla. E, di anno in anno, l'esperienza ha arricchita la mia fede — non solo nell'efficacia delle pubbliche letture rispetto alla comprensione e all'amore della poesia — ma anche nella possibilità e nella utilità di iniziare altri al tecnicismo scientifico e al sentimento di un'arte che ancora si confonde, dai più, con la declamazione accademica o col teatro.

In questi ultimi tempi specialmente, chiamata dalla milanese Accademia dei Filodrammatici ad occuparne la Cattedra di Dizione, incaricata dal Ministero di svolgere Corsi di lettura ai maestri (i quali, prima a Roma, poi a Milano ebbi convinti e zelanti intorno a me), la mia fede ha assunto una certezza incrollabile.

Rapidi progressi delle facoltà autocritiche ho notati anche in allievi adolescenti; ho visto migliorarsi notevolmente di portata e di timbro voci esilissime o disformi; ho visto giungere a una lettura logica, giusta di ritmo, ascoltabile (non domando di più alla generalità dei miei allievi) persone che ai primi tentativi erano incomprensibili per balbettante rapidità o insopportabili per asmatica flemma; ho sentito maestri ringraziarmi per aver fatto loro conseguire un risparmio di fatica nell'insegnamento col riportare la loro attenzione sull'economia del respiro e sull'alternativa delle tonalità. E per tale mia fede

che, ormai confortata da lunga e varia esperienza, mi fa giudicare superficiale e vana ogni obiezione, io sogno una scuola dove, attraverso la lettura, si studî sul serio l'arte della parola parlata, con esercizio costante di riflessione, di analisi, di critica e di volontà: essendo la volontà indispensabile per conformare voce e pronuncia ai risultati dell'analisi e della critica intorno a uno scritto.

Non enfasi declamatoria, dunque, non vuoti sfoggi di virtù esteriori, non gesticolamenti, non piagnistei, non teatro nel cattivo senso della parola, non uno stampo fisso di ornamentazioni vocali fatto per trascinare il prossimo ad applaudire la vana retorica, o per fargli parere bellissima una poesia brutta o mediocre. Io sogno una scuola dove chiunque — eccezionalmente o modestamente dotato di qualità native — possa esercitarsi a leggere ad alta voce, ossia ad accostarsi, nel maggior grado possibile, allo spirito della parola scritta, valutandone la profondità di significato nella difficoltà stessa dell'esprimerla: e abituandosi a scorgere e a combattere l'eccessivo, il falso, il volgare, il manierato, nel sentimento proprio e nell'altrui. Una scuola aperta a tutti (chè tutti dovrebbero uscirne avvantaggiati nell'arte del leggere e del parlare) non affatto preoccupata da scopo determinato di formare attori, oratori, recitatori... chè, a questo — ne siamo convinti tutti — ci deve pensare il buon Dio.

***

Non escludo, tuttavia, che nella scuola ch'io sogno potessero con utilità studiare anche giovani chiamati da natura all'arte del teatro. Forse, in quei tempi più o men lontani, nessuno ci troverebbe a ridire, nessuno crederebbe, come oggi si crede, che un po' di studio potesse soffocare, in sul nascere, le spontanee qualità dell'ingegno drammatico. Se non fosse possibile edu-

care, ossia agitare l'essenza di un individuo — come quella di un'umanità — facendo prevalere il buono sul cattivo suo sangue, gioverebbe chiudere tutte le scuole e abolire tutte le leggi e tutte le autorità.

« Attori si nasce, non si diventa ! ». La barbogia sentenza è brandita, come un'arma infallibilmente mortale, ogni volta che si parla di scuole di arte drammatica. Non si è ancora capito che queste (ritengo che il buon senso di quella milanese regni anche nelle altre) non vogliono far diventare attore nessuno che vi sia da natura negato: mirano modestamente a dare al palcoscenico una maestranza un po' dirozzata, e sanno benissimo che se di mezzo a questa uscirà il grande attore, sarà un mero fortunato caso.

La scuola di Milano, nella sua riforma di alcuni anni fa, volle a base di quel dirozzamento lo studio della dizione, completato poi da semplici saggi di recitazione scenica; volle paralleli a questi un insegnamento di storia della letteratura drammatica, e anche, a educazione del portamento, uno di scherma e di danza. Un programma non consueto, uno sforzo non volgare. Ma nessuno dell'ambiente teatrale, entrò mai nella scuola milanese per vedere almeno che cosa vi si fa. Una sola eccezione: Eleonora Duse.

L'Italia è la terra dove fiorì la commedia a soggetto, e ciò spiega il pregiudizio, non estinto, che la drammatica non possa essere altro che improvvisazione, e che ogni sorta di studio noccia, raffreddandole, alle qualità istintive. Epperò si è quasi più feroci contro le scuole dove si inizia alla conoscenza di un'arte la quale è interpretazione del pensiero altrui, che non contro le scuole di arti creative, nelle quali l'eletto può aver ragione di voler tutto fare da sè, nascendogli la tecnica nuova in uno con la nuova idea.

Alla fin fine, tuttavia, con ben diversi argomenti da quelli di chi condanna per partito preso, potrei io stessa asserire che oggi ogni sforzo a educare neo-attori è generosa utopia.

Un'allieva che ebbi fra le migliori, mi scrive: « Non voglio annoiarla raccontandole la mia sconfortante odissea per ottenere una scrittura. Le dirò solo che ancora non sono riuscita, presentandomi a un capocomico, a dar prova di me. Nessuno mi ha mai richiesta di recitare qualche cosa per giudicarmi. L'assillante domanda fu sempre: « Avete un ricco corredo ? » E alla mia risposta negativa, mi si chiusero sempre le porte sul viso. Uno dei più autorevoli mi disse: « Mi piace la tua voce; se tu fossi ricca, ti prenderei con me. Procura di diventarlo... ».

E giusto. La sproporzione fra la « cassetta » e le « esigenze » è spaventosa. Ed è perfettamente logico che al neo-attore e specialmente alla neo-attrice si domandi non se ha studiato, non se ha frequentato una scuola di recitazione, o se, comunque, possa dar saggio delle proprie qualità artistiche... ma si domandi se nella propria tasca o in quella abbastanza prossima di un'altra persona, possa trovare molto danaro per provvedere alle materiali esigenze dell' « arte ». Per la quale arte s'intende un faticoso mestiere che tutte le sere (e la domenica e le altre feste due volte al giorno) impone di recitare... mutando parecchi bei vestiti... non importa che cosa, purchè la folla, almeno una prima sera, ne sia largamente attratta. E poichè l'attore deve a tutto prestarsi, obbediente e metodico come una macchina, qualche raffinatezza spirituale non serve forse ad altro che a rendergli più duro che mai il durissimo mestiere.

Dunque una scuola d'arte drammatica è una di quelle cose ideali, fatte da idealisti per tempi ideali, e avrà ragione di sussistere quando il teatro potrà essere tempio di bellezza e non commercio, e rappresenterà capolavori da Eschilo in giù, noncurante della cassetta (poichè sarà miliardario per proprio conto), noncurante dei molti refrattari che lo diserteranno, lieto di far lieti gli eletti e di educare le intelligenze, anche grezze, che — in quei tempi — si schiuderanno irresistibilmente all'impeto dell'arte conquistatrice.

Allora sì: allora sarà, non solo utile, ma indispensabile che i neo-attori tutti, anche i piccoli, gli umili, quelli delle « particine », sieno « iniziati », sieno fatti rispettosi delle difficoltà di un'arte la quale, purtroppo, illude di facilità; sieno educati fondamentalmente al linguaggio — scienza e arte —, abbiano l'intelletto abituato ad approfondire il significato delle parole, e a cercare anima e stile del personaggio, a rendere il quale, nel capolavoro, occorre sempre meditazione oltre che istinto.

Forse quando esisterà questo miliardario teatro, che vorrà maestranze educate, esisterà anche la scuola ch'io sogno, aperta a tutti, e dove a chi vorrà domandare: « Perchè si legge qui ? » si potrà rispondere semplicemente: « Per capire e per gustare la bella letteratura, per abituarsi a pensare con precisione e a esprimersi con fedeltà, per imparare a parlar bene e a fare buon uso del linguaggio ».

OFELIA MAZZONI.

Agosto 1925.

PARTE PRIMA

AFORISMI E CONSIGLI PRATICI.

L'esecutore musicale e il leggitore.

Un giorno, a una giovane pianista che mi aveva eseguito « Il fabbro armonioso » dell'Händel, dicevo: « Per meglio sentire e rendere codesta pagina di musica, tu dovresti fermarti un momento presso l'officina di un fabbro, e ascoltare tutti i rumori che vi si fondono, poichè questo, certo, deve aver fatto il compositore che ha rivelato, da quell'apparente frastuono, codeste armonie ».

A chi si accinga a leggere poesia, dico: — Risalite, col poeta, la sorgente dell'ispirazione. Ascoltate, guardate ciò che fu dal poeta ascoltato e guardato, e le parole con che egli estrinsecò le immagini ricevute, quasi risalendo dal vostro istinto, vi riveleranno la commozione e il tono loro nativo, cui — se qualche intuito d'arte vi soccorra — dovrà il vostro animo concordare e la vostra voce intonarsi.

Eseguire un brano di musica, significa destare le note scritte, dando ad ognuna la sua particolar vita; ricostruire, sensibile a tutti, il sogno di armonia che il compositore fermò in una traccia di segni convenzionali, muti all'occhio del profano.

Compito non meno eletto e delicato, di pari responsabilità, di analogo procedimento, è quello del leggitore, giacchè la scrittura è una notazione imperfetta della parola, la quale non può vivere se non parlata.

Importanza dell'arte della lettura.

Vi sono persone le quali negano importanza all'arte del leggere, come del resto la negano all'arte drammatica, confondendo o mettendo in un mazzo con i molti facili istrioni gli onesti studiosi, che attraverso queste arti rappresentative fanno opera di chiarimento e di critica, e che — se ben suscettibili di errore — sono pur rispettabili come chiunque — per qualunque altra via — si metta a investigare verità per renderle più facilmente comprensive altrui.

Certo, a leggere mutamente si fa più presto e si dura meno fatica... ma non tutto si riesce a *vedere* ciò che l'autore ha sentito, specie se si tratti della *Poesia*, la cui virtù precipua è, o dovrebbe essere, quella di rappresentare col minor numero di parole la più ampia e complessa commozione: venga essa da visione esterna o da indagine interiore.

La scrittura si sforza di rappresentare — con segni convenzionali — la parola, la quale prima che *scritta* (si sa) esiste *parlata*. Per ritrovarla, quindi, nella sua interezza di significato, quasi in noi ridestando l'istinto geniale dal quale essa nacque, *bisogna dirla*, bisogna *rappresentarla con la voce*, che è il mezzo della sua esplicazione perfetta, in quanto ne balzò la prima volta vivente.

La voce dà evidenza alle varie parti del discorso, graduandone il valore e l'importanza, segue le enumerazioni — ascendenti e discendenti — distingue il positivo, il negativo, il condizionale, l'affermativo, l'interrogativo e l'esclamativo nella proposizione, e distingue in essa il pensiero dominante e i principali e i secondarî e gli accessorî; e i punti salienti discerne e mette in evidenza con *l'accento logico*.

È anche verissimo che nella *lettura muta* si può — si deve anzi — interiormente udire il tono, la modulazione della voce che le parole dettò. E per una prima intuizione, ce n'è abbastanza. Ma, nel complesso lavorìo psichico il quale occorre per riprodurre — fonicamente — quella eco interiore, si raggiunge certo la massima *penetrazione* del segreto che il segno scritto racchiude, ci si avvicina — certo quant'è possibile — alla istintiva commozione donde la poesia scaturì.

Educhiamoci al linguaggio.

Noi italiani abbiamo la fortuna di parlare una delle più melodiche ed espressive lingue moderne, ma quanto poco ci rendiamo conto e ci curiamo di questa fortuna!

Una buona pronuncia e una voce simpatica si richiedono soltanto agli artisti drammatici, e pare che non vi debbano essere scuole che per loro, se pur si ammette che ve ne possano esistere. È strano. Ma le palestre ginnastiche hanno forse il solo scopo di formare atleti, o non piuttosto di offrire a ognuno, suscettibile di educazione, il mezzo di rendere più agili e forti le membra ben formate, o di correggerle quanto sia possibile, se di natura imperfette?

E suppongo che non si sognino tutti celebri concertisti i giovani e le signorine che si dilettano di *studî* musicali, per educare l'orecchio e affinare, compiacendolo, il sentimento!

Or io mi chiedo perchè si trascuri tanto, da noi, l'educazione della gola — il divino istrumento del quale nessun altro supera la potenza espressiva e suggestiva — e lo studio del linguaggio, che è il mezzo col quale si estrinseca e si esplica tutta la vita della nostra psiche e si stabiliscono i rapporti fra persona e persona, e si risolvono gli atti della vita civile — elevati ed umili — a cominciare dal fòro, giù giù sino alla bottega del mercante.

Taluno forse vorrà annullare una parte della mia domanda, dicendo che all'educazione della gola si provvede col canto. No. Io intendevo dire della più semplice educazione, quella che dà la facoltà di ben parlare; e lo studio del canto non sempre darà un buon parlatore, sia perchè in esso l'impostatura della voce è un'altra da quella del parlare, sia perchè cantare è assoggettare, con le leggi d'un'arte a sè, l'armonia della parola, non metterne in evidenza, nelle innumeri sfumature del linguaggio, l'intimo significato.

Capire una parola, una frase, significa sentir ridestarsi in noi le varie tendenze atte a suscitare la percezione delle cose che la parola e la frase rappresentano. Leggere significa riagitare nella vibrazione dell'infinito l'ala immota della parola scritta, significa ritrovare l'esattezza del linguaggio che, scritto, non può essere altro che approssimativo; mettere in armonia con l'opera del poeta la nostra sensibilità, e con l'istrumento della voce farne palese il valore fonetico e il semantico (1).

Ogni parola ha un suo nativo particolar valore scientifico. Ritrovarne la radice, richiamarne, suscitarne, portar fuori vibrante — fra sillaba e sillaba — l'anima nascosta, farla esalare, come il profumo da un fiore, è il segreto più squisito del leggitore.

---

(1) La fonetica studia i suoni del linguaggio dal punto di vista fisicofisiologico; la semantica analizza i rapporti fra i suoni e i concetti.

Lettura e arte drammatica.

L'arte della lettura è un'arte drammatica spirituale, superiore.

La drammatica è il risultato dell'opera organica di più individui, aiutata da tutte le risorse dell'estetica, e rivolgentesi alla mente e alla sensibilità dello spettatore per il tramite della vista, oltre che dell'udito; l'arte della lettura è tutta nella virtù di una sola persona, la quale dispone di un sol mezzo per esprimere chiaramente il pensiero di un autore e comunicarlo altrui: la voce.

L'originalità nell'arte interpretativa.

Nell'arte interpretativa è ottimo colui che è più fedele all'autore, che raggiunge la più acuta penetrazione del suo pensiero, e più riesce ad accoglierne in sè e ad esprimerne da sè la commozione.

« Ma io sento così » ho udito rispondere (per fortuna di rado) a una mia censura, da taluno di quei discepoli istrioncelli che cercano, non d'imparare, ma di essere lodati e che, per fare *effetto*, sono capaci di mutare l'eroe di un'evocazione poetica in un gradasso da farsa, o di deformare uno statuario dolore in un piagnisteo.

« Io sento così » può dirlo l'autore solo. Nelle arti creative si ha — non il diritto — ma il dovere di affermare: questo è il mio modo di esistere, di sentire, di esprimermi. Ma nelle arti interpretative la sola originalità che valga è la *fedeltà*.

L'arte della lettura, e com'essa l'arte drammatica, consiste nel servire fedelmente un autore, nel rivelarlo qual è, non già nell'asservire l'opera sua — sforzandola e deformandola — alle esigenze di virtuosismi che a noi prema sfoggiare.

Arte e istrionismo.

Chi per arte interpretativa intende questo, chi sceglie il « pezzo » che si possa costringere a una certa teatralità — magari non curando se vi sia o no intrinseca bellezza — inverte brutalmente le parti mettendo l'opera letteraria a servizio del proprio successo personale, anzichè servire egli a diffondere e approfondire nella folla la conoscenza della letteratura, con superiore disdegno dei facili effetti.

Con i quali facili effetti può accadere di mettere a uno stesso livello — a niun dei due appropriato — il più vero e grande e il più artificioso e trascurabile autore. Chi si vanta di avere, con la sua *abilità*, fatta passare per bella una poesia notoriamente brutta, è un disonesto istrione, il quale dà il nome di un'arte, che ignora o che deturpa, a un suo volgar giuoco per gabbare gli ingenui cui manca della bellezza e dell'arte l'intuito più elementare.

L'interpretazione giusta è una sola.

Nell'arte interpretativa, dunque, non è possibile affermare: « Io sento così. Questo è il mio original modo di sentire ». Se mai, ove non si abbiano i doni proprî del perfetto lettore: ossia tanto acume critico, tanto eclettismo di gusto e tanta ricchezza di mezzi da riconoscere e raggiungere qualunque bella espressione letteraria, si potrà affermare: « Io sento questo e non quello. Sento più questi autori che questi altri ».

La giusta interpretazione di una poesia è una: è quella che il poeta impone a tutti. Ascoltate (ad occhi chiusi per non essere influenzati dal buono o cattivo contegno esteriore) diversi lettori che leggano lo stesso componimento:

essi vi daranno diversi *gradi* di interpretazione a seconda della sensibilità intellettuale e dei mezzi onde saran dotati; ma, se avran tutti una mentalità che li faccia degni di accostarsi all'opera letteraria, vi appariranno tutti su di una direttiva, animati da una intenzione, concordi in un'armonia. E se l'uno si differenzia dagli altri sostanzialmente, o sbaglia fra tutti o fra tutti ha ragione egli solo.

Ciò che è artisticamente bello, non può essere frainteso.

Il fatto che alcun passo dantesco (trasmessoci, forse, alterato ?) abbia dato luogo a volumi di commenti, non toglie che i canti più belli della Commedia siano perfettamente chiari. Comunque, ammessa pur la discussione intorno a qualche particolare, l'anima e l'armonia generale di un'opera poetica (come di una musicale) non potranno avere due diverse interpretazioni senza che l'una delle due debba giudicarsi imperfetta. (Saranno, se mai, sbagliate tutte e due...). Forse che un lettore potrà farmi sentire un endecasillabo come un ottonario ? oppure m'intonerà con voce squillante una canzone del Petrarca o un canto del Leopardi ? Un musicista eseguirà Beethoven in modo da farlo somigliare a Chopin ? E chi sarà che accetti di queste *originalità ?*

Un possibile abbaglio.

È bensì vero che l'inesperto non abituato dallo studio ad ascoltarsi e a giudicarsi, *crede* di esprimere ciò che l'autore lo trae a sentire, ma nell'estrinsecare la commozione ricevuta, la offusca o svisa per imperfetta comunicativa. Una volta, un allievo mi s'imbronciò a un acerbo commento della sua lettura, e persuaso di aver ben capito ciò che aveva letto, si difese col famoso: « Io sento così ». « Non è vero » gli risposi. « Assai più viva è la sua visione, altra la sua commozione da quella che ora a me ha saputo rivelare ». E, poichè

con docile fiducia accettò di seguirmi, lo riportai su ognuna delle parole lette, facendogli confrontare il tono suo, inadeguato e disforme, con quello — più prossimo all'intenzione dell'autore — che la mia esperienza sapeva. E alla fine egli fu convinto che io più di lui conoscevo il segreto del « suo sentire ».

È inutile leggere ad alta voce, se non si cerca di far dimenticare — fra noi e chi ci ascolta — l'ingombro del libro, dicendo le parole scritte in modo che sembrino emanare da una diretta commozione di pensiero e d'anima.

È inutile leggere ad alta voce, se non ci si propone una *rappresentazione vocale.*

Ogni modo di rappresentazione è arte.

Vogliate *evolvere* ed *affinare* le vostre facoltà per via dell'arte, onde esprimere da voi un'arte sempre migliore.

Un campo illimitato.

E non limitate il vostro campo di studio se volete essere certi di avvantaggiarvi in quest'arte quanto sarà possibile. Provatevi a rendere ciò che vi sembra più lontano da voi; imponetevi le discipline più dure: non ci si conosce mai abbastanza, e spesso la meta, che siamo destinati a raggiungere è ben altra da quella che ci sembrava la nostra!

Ciò che oggi è inconseguibile, sarà facile fra qualche giorno.

Se vorrete dar saggio di voi sceglierete — sì — ciò che vi sarà riuscito di rendere con un risultato che vi sembri il vostro massimo; ma studiando, ripeto, cercate di addentrarvi con la conoscenza in qualunque esemplare di letteratura.

Così soltanto lo studio vi sarà giovevole.

Il gesto... e viceversa.

Il lettore — di poesia o di prosa — non deve illustrare con movimenti di braccia e di mani i soliloquî estatici o i drammatici racconti che interpreta. Il gesto è proprio dell'attore il quale, oltre che rendere la passione e la voce di un personaggio, ne veste i panni, se ne fa la maschera, ne porta il nome.

Chi dice versi — come chi legge prosa — non dev'essere altro che il suscitatore di quella voce che il poeta ha magicamente fermata nell'opera sua. Valersi del gesto a questo scopo è diminuire di larghezza e di significato, fors'anche svisare, volgere al grottesco, la più alta e perfetta espressione del pensiero e del sentimento.

Ogni cura del dicitore dev'essere, però, data a studiare la varia forza, il diverso colorito, le molteplici movenze della voce; il suo gesto, sia pur sobrio ed elegante, non deve porsi — inutile ingombro — fra le visioni che la voce suscita e l'attenzione di coloro che le seguono; la sua persona non deve avere altra preoccupazione che di restare tranquillamente ed esteticamente composta; il suo volto — pur libero di rispecchiare l'animo commosso — non deve sforzarsi con voluti giuochi d'espressione, di aiutare l'efficacia del lavoro vocale.

Ottenere il massimo dell'effetto con un mezzo solo: eccovi dato il sublime dell'arte rappresentativa.

Perchè impedirsi di raggiungere questo sublime, per voler giovarsi di cosa inutile ? In arte, ciò che è inutile è sempre dannoso.

Gli artisti drammatici non hanno raggiunto il segno di quest'arte speciale, nella quale di solito essi credono di dovere comportarsi come in un monologo o in una *parte*.

Una volta uno stimato attore mi consigliava di studiare l'ode carducciana: *In morte di Napoleone Eugenio.*

« Lei che è donna (furono le sue parole a un di presso) potrebbe descrivere benissimo — la còrsa Niobe — che sta nella notte, con le braccia tese — sul selvaggio mare — ».

Che, forse, non lo può chiunque? C'è bisogno di una donna per suscitare la figura muliebre in un racconto poetico? No! un uomo lo può ugualmente, purchè egli non voglia farmi una riproduzione materiale di atteggiamenti e di gesti. Il gesto della « còrsa Niobe » tendente le braccia sul mare sarà dato dalla voce, e potrà esser dato, come dalla mia, da quella di un uomo.

Così chiunque, uomo o donna, col fascino della voce sapientemente modulata, accesa dalla fiamma dell'anima veggente, potrà, raccontandomi di Garibaldi o d'Alberto da Giussano, suscitarmi alla fantasia la visione dell'eroe; ma ogni più maschia bellezza mi darà una puerile parodia se presumerà di mostrare a' miei occhi Garibaldi o il Giussano, nella sua persona vestita all'ultima moda, e col gesticolare di una mano emergente da un polsino inamidato.

La voce no, non incorre mai, quando vibri concorde al sentimento dello scritto, nel rischio del ridicolo; essa è divinamente libera nella sua rappresentazione spirituale, può essere evocazione di qualsiasi epica o lirica poesia, può essere il grido di qualunque forza, anche l'eco di un grido molteplice, anche strepito di battaglia, purchè, più che da una gola, esca da un'anima dilatata da una particolare commozione, ingigantita da una visione gigantesca.

Chi può impedire al mio intelletto, e, in conseguenza, alla mia anima di donna, di intendere e di riflettere per esempio, lo stato psichico di Alberto da Giussano che — nella canzone carducciana — incita il furore dei Milanesi contro il Barbarossa, ricordando loro onte e sventure patite? E se riesco a ricevere il *pathos* che crea le parole,

posso rendere anche il calore col quale le parole dovettero essere pronunciate, sebbene da me non esca la voce che dal petto dell'eroe sarà sgorgata. Senonchè, a distruggere ogni suggestione che negli ascoltatori (non so immaginarne che di buon gusto) potesse crearsi, basterebbe che si levasse in aria, bellicoso, un mio braccio.

Il leggitore è una voce.

Quando il poeta vuole essere rappresentato teatralmente, allora si esprime nella forma drammatica, e ci offre didascalie indicanti l'azione che desidera sia materialmente svolta.

Se epico racconta o se lirico ci rivela i suoi turbamenti o le sue meditazioni o le sue visioni, allora egli tutta la forza espressiva raccoglie nella parola, e ogni gesto è inutile, quindi dannoso, rispetto all'arte che rifugge dal superfluo.

Il leggitore è una « voce », non è un attore e quando si mostra gesticolante con la pretesa di raffigurare materialmente nella propria persona il poeta o il fantasma poetico, cade in una profanazione. Men male direi allora, giungere all'audacia di Gustavo Modena, del quale si narra che vestendosi da Dante, mostrasse di improvvisare la « Divina Commedia » e di dettarla a un amanuense !

Ma, in verità, meglio è rispettare l'assoluta spiritualità di quest'arte che elimina la persona e tutta si concentra nella giustezza e nella efficacia dell'espressione vocale. Chi ascolta deve poter *vedere*, se il lettore è valente, ogni cosa detta. *Il gesto abolito sorvive nell'efficacia espressiva di chi legge e nella comprensione di chi ascolta.*

Anche per la illimitatezza nella scelta della materia l'abolizione del gesto mi sembra, nonchè utile, necessaria. Una voce intelligente e sensibile può flettersi in mille intenzionalità, e non c'è niente di strano che un uomo reciti il canto

di Francesca e una donna il canto di Ulisse. Ma come non ribellarsi al fatto che un uomo voglia fare la materiale rappresentazione del gesto di Francesca, o una donna di quello di Ulisse ?

Che dice col gesto il leggitore ?

Il preconcetto degli attori è pure — sebbene forse mitigato — nei « recitatori di poesia » i quali meglio dovrebbero avere il senso della dizione letteraria. Ed è anche — si capisce — ben diffuso nel pubblico, il quale — pur non incapace di gustare la poesia detta con austera immota compostezza — è sempre pronto ad ammirare la leggiadria della mano protesa o la violenza del braccio alzato: istrionismi con i quali taluno gli dice, in sostanza: « Vedi, buona gente, sono io, proprio io: il signor tal dei tali, che ti recito la poesia ! Vedi come sono suggestivo ? Ti piaccio ? Mi si adatta il « pezzo » che ho scelto ? Vedi quante occasioni di mossette e di mossaccie mi offre ? Aspetta ! quando sarò al punto più saliente, picchierò un pugno sul tavolino... farò magari un passo avanti per darti l'illusione ch'io sia per piombarti addosso, ch'io sia per mangiarti viva, buona gente ! ».

Questo, e non altro, può essere il pensiero del leggitore che gestisce (e gestiscono tutti: almeno un *pochino*, chè anche i più sobrî dicono che *un pochino ci vuole...*).

Un pensiero, una ragion d'arte non c'è.

Il gesto vocale.

« Dunque: il gesto è soppresso, il gioco di fisionomia non ha importanza... Allora, perchè vi mostrate a noi che ascoltiamo ? Possiamo fare a meno di guardarvi... ».

Questa osservazione può sorgere giustamente.

Sicuro: fate a meno di guardarmi mentre « dico » e se la commozione si desterà in voi com'io l'avrò voluta... significherà ch'io non sono indegna di parlarvi dell'arte mia.

Fin da' miei primi passi, quando, per immaturità di studio, seguivo, sebbene con moderazione, l'errore del gestire, la parte sana dell'istinto mi faceva sentire che la mia persona — materialmente — non aveva nulla a che fare con la mia estrinsecazione artistica, ed ebbi subito cura d'indossare la più semplice veste, la quale tendesse a nascondermi piuttosto che a mettermi in evidenza. Più tardi, cominciai a ragionare sui miei gesti, e il soffio della ragione li spense, a uno a uno, tutti. Da allora, ch'io sappia, la mia efficacia sul pubblico è tutt'altro che diminuita, e bene hanno compreso e liberalmente approvato quanti hanno vanto di mente eletta, di gusto e di sapere.

Sopprimere il gesto non vuol dire: risparmiare un'energia; vuol dire tradurla in energia vocale.

Il gesto vocale è la mimica del lettore.

Rappresentare con la sola parola fu il segreto del poeta e dev'essere quello del dicitore, il quale non è che una voce, ma tale che parla per tutto e per tutti: la vivente voce della poesia.

Ottimi lettori sarete quando non sentirete più il bisogno di gestire.

L'infinito dell'anima umana e l'infinito dell'anima delle cose sono nella poesia; nessun gesto può significare l'infinito: alla voce sola è dato questo prodigio.

Nessuna materiale restrizione.

Le physique du rôle che s'impone all'attore, non è — fortunatamente — un dovere del leggitore. Ma ove questi pretenda, con un'azione materiale, di essere il poeta che canta (povera poesia quella ove fosse restata l'immagine e

il peso corporeo dell'autore !) o il personaggio dal poeta cantato, come ristretto allora il suo campo ! il quale, invece (l'ho già affermato), è aperto a chiunque: uomo o donna, bello o brutto, di breve o di smisurata statura, purchè abbia in sè quella particolare sensibilità psichica e vocale che crea l'amore e l'arte della lettura ad alta voce. Chi svisa quest'arte in una rappresentazione materiale, non si salverà dal ridicolo nel giudizio delle rare persone di buon gusto, anche se i suoi effetti istrionici avran plauso da gente la qual confonda — per rozzezza di discernimento — la lettura a tavolino con lo spettacolo scenico o con la conferenza.

Conferenziere e insegnante.

La quale conferenza essendo (o sembrando) un discorso diretto e improvviso (quasi una conversazione col pubblico) consente al parlatore di comportarsi — come nella vita — con tutta la propria buona o cattiva educazione, ossia riflettendo nei moti infrenati o sfrenati delle mani e delle braccia il travaglio psichico del pensare e del dare forma al pensiero.

Lo stesso intendo per l'insegnante. E soggiungo che, siccome il linguaggio col quale si fa lezione o s'improvvisa un discorso (arringa, predica) non è « puro cristallo » distaccato da chi lo produsse, vivente in sè con assoluta finitezza di modi e di suoni, il gesto — non quello accademicamente voluto e studiato, che mi sembra da rifiutarsi in ogni caso — ma il gesto vibrante in corretta naturalezza, potrà opportunamente venirgli in aiuto, adornando, avvivando, compiendo.

Comunque, sempre dovrà la buona preparazione prevenire e la buona disciplina rattenere i nervosismi causati dall'incertezza e dallo sforzo interiore o dal panico, che dan

luogo al gestire sovrabbondante e disordinato, motivo di distrazione se non di riso in chi ascolta.

Anche nella semplice conversazione quotidiana, ritengo preferiate sempre avere a che fare con una persona dal gestire sobrio e corretto, anzichè con un gesticolatore furioso che vi trasmetta l'affannosa irrequietezza delle sue mani. La spontaneità è una bella cosa, ma la buona educazione... è meglio!

Se, poi, per caso, a questo punto, uno *scugnizzo* incorreggibile volesse rispondermi con un di quei gesti caratteristici del popolo napoletano, ebbene... lo applaudo!

Il gesto che si sostituisce alla parola, quello ha veramente tutta la sua ragion d'essere.

Un bel gesto.

Tornando al lettore, voglio prevenire un'ancor possibile obiezione.

« Al poeta che legge l'opera propria, non sarà consentito il gesto? non esprime, non dice egli se stesso ad alta voce? ».

Sì, ma non già nell'ardore incomposto di un'improvvisazione, bensì in una serenità ardente già lontana da lui, e per ritornare alla quale egli deve trasformarsi di creatore in commentatore, per interpretare e rappresentare — ora — fonicamente le proprie parole. Le quali per lo più egli avrà poste sulle labbra di creature apparse nel suo sogno per fraternità di tormento e di gioia. Ma anche laddove egli parlerà per la propria bocca, dirà parole viste nell'atmosfera liberatrice dell'ispirazione; parole di assoluta intensità, di valore definitivo, che l'anima ode in se stessa quando dal tormento estuoso della vita vede levarsi la pura nobile immagine della Poesia.

Ora, vorrà il Poeta attribuire una manchevolezza — cui debbasi prestar soccorso con un'azione materiale — a parole sconfinanti dalla materia e dal tempo?

Chè se taluno, poi, mi dicesse: « Ma la mia Poesia non è da tanto, ed allora ecco che non potrò dirla senza gestire... » rispondo: « Avete ragione... E allora fate un bel gesto: stracciate il manoscritto! ».

Immobilità, non rigidezza.

D'altronde, s'intende che il fatto di non gestire non implica di dover rimanere stecchiti dinanzi al pubblico per un'ora intera. L'immobilità non dovrà essere rigidezza. E anche si potrà, quando si voglia, mutare di atteggiamento, purchè lo si faccia senza pretesa, senza sviare chi ascolta da un'attenzione spirituale a una materiale.

Ancora contro il gesto.

Ma il gesto che pretende di aggiungere bellezza e significato alla Poesia, quello abolitelo! È impossente e profanatore. Con quel gesto rifarete Ettore e Achille? o Francesca? o (Dio vi guardi!) il conte Ugolino? E credete che Dante troverebbe un gesto adeguato a' suoi canti? Che il Leopardi potrebbe gestire recitandovi « La sera del dì di festa? ». O lo troverebbe il più gran tragico del mondo il gesto adeguato alla poesia dantesca e leopardiana? Ah no! Dato ch'egli avesse fior di senno, converrebbe che tutte le sceniche *bellezze* ch'ei potesse fare, riuscirebbero ridicole perchè inopportune, perchè dalla Poesia non volute. *La poesia non si mette in scena; essa ha tutto in sè il suo valore e il suo effetto, è tutta dalla parola rappresentata.*

E parliamo pur della prosa, consideriamo fatti e personaggi e situazioni collocati in un'atmosfera meno lontana. Volete leggere uno dei mirabili dialoghi manzoniani ? quello del Cardinale con don Abbondio o con l'Innominato ? quello di don Abbondio con Perpetua o con Renzo ? Voi dovrete sì, se leggerete con arte, far che sorgano e si muovano fra voi e me le figure viventi nelle immortali pagine: lo dovrete e lo potrete se con l'abilità della voce tutto mi rivelerete lo stato psichico dei personaggi e me ne farete visibili i lineamenti e le azioni, ma non pensate di dover rappresentarmi *materialmente* i lor gesti, e — magari — quelli dell'autore che narra ! Lasciate simili virtù ai trasformisti e ai macchiettisti ! (essi, nel loro genere, hanno ragione).

E se non potete fare i gesti dei personaggi, non fate neppure i *vostri* gesti — quelli che (dite voi) vi vengono spontanei — e l'impulso dei quali, in virtù di studio e di disciplina, vi si verrà trasformando in *energia vocale* — giacchè (non l'avrò mai detto abbastanza !) leggendo non siete voi con la vostra persona: siete voi con la vostra intelligente sensibilità e un unico mezzo per estrinsecarla: la voce.

Mutazioni della voce secondo Quintiliano.

Quintiliano nelle « Instituzioni oratorie » ci ha lasciato detto: « La voce deve subire modificazioni analoghe a quelle del pensiero. Quando il soggetto è gaio, la voce è piena, semplice e gioiosa. Nella disputa si eleva al massimo delle sue forze e spiega tutta la sua energia. Nella collera è feroce, rude, incalzante e intercisa dalla respirazione frequente, poichè non è possibile tenere a lungo il respiro quando se ne fa consumo così intenso. Nei madrigali, nelle confidenze, nelle scuse, nelle preghiere, la voce è dolce e poco elevata; nei consigli, negli ammonimenti, nelle pro-

messe, nelle consolazioni è grave. È depressa nel timore e nella vergogna; forte nelle esortazioni, vivace nella discussione; flebile, pieghevole e un po' velata nella compassione. Nelle digressioni è abbondante, facile e chiara. Nei racconti e nel discorso in generale il tono sarà pieno, fra l'acuto e il grave, e s'eleverà e s'abbasserà a seconda del moto delle passioni e i gradi della commozione e dell'affetto ».

La lettura del dialogo.

La lettura del dialogo esige attitudini particolari, offre particolari difficoltà, giacchè richiede una nuova e diversa somma di modulazioni ad ogni personaggio che l'autore introduce a parlare.

Epperò esso è il più utile esercizio per acquistare ricchezza di modulazioni.

Economia della voce.

Tuttavia, sebbene la voce sia l'unico mezzo all'arte della lettura, e sebbene tanta varietà di effetti ne debba sortire, non vi è da credere di dovere sempre possederne una di eccezionale ampiezza. *L'arte è proporzione.*

Ogni voce basta quando sia in proporzione con se stessa e quando la interiore convinzione la renda *vera.*

Non pensate forse di poter contemplare il mare in un dipinto di mezzo metro quadrato ?

In arte non è questione di *ampiezza*, ma di *intensità.* Anzitutto domandate alla vostra voce di contenere molto ardore e molte sfumature e poi, se volete, domandatele di essere di gran mole.

Tanto meglio, è vero ? se il dipinto, oltre che essere denso di cose, è anche vasto ! Ma la vastità non è indispensabile perchè si possa dire che è logico, ossia armonioso.

Scegliete nella vostra atmosfera vocale le diverse tonalità che vi possono occorrere alla rappresentazione di un dato quadro poetico, al modo stesso che il pittore sceglie i colori nella sua tavolozza.

E, acquistando conoscenza dei vostri mezzi, sappiate quale tono suscitare nella vostra voce per la passione, per la freddezza, per l'ironia, per l'angoscia, per la furia, per la calma, per tutta la gamma dei sentimenti umani e di tutti gli aspetti naturali.

Fatevi, anche in questo, simili al pittore che sa in quale atmosfera di colore porre il suo quadro triste o lieto, e sa in qual parte della tavolozza porre il pennello per raccogliere la tinta dell'albero o del mare.

Cosicchè, date diverse inflessioni vocali, sappiate qual ordine di pensieri e di affetti potrebbero esse esprimere. Data una varietà di sentimenti o di cose, sappiate con quali vibrazioni potrete esprimerli o rappresentarle.

Se mi chiedete: « Dunque io, che non ho una voce da far tremare le pareti, anzi, che sono tanto lontana dall'averla tale, potrò, secondo voi, raccontare, per esempio... l'episodio omerico di Polifemo ?... ».

Rispondo: Sì, lo potrete, purchè vi serviate logicamente, armoniosamente della vostra voce, che io suppongo di poca mole, ma flessibile, varia, impostata nel petto e agile sulle corde vocali come le dita di un buon pianista sulla tastiera... (Non vi spaventate di questa enumerazione di virtù ! si riducono in sostanza a ben poca cosa: a un po' d'esercizio quotidiano...). Dunque: considerate le difficoltà che dovrete sormontare per raggiungere o avvicinare l'effetto desiderabile, considerate le vostre possibilità vocali e queste distribuite proporzionalmente a quelle e... avrete così risolto un quesito che vi porterà a convincervi una volta di più com'è base d'ogni arte quella matematica, che, tanto spesso con protervia insensata, si disprezza a scuola.

La voce di Polifemo — la vostra nota più bassa, più cavernosa — sarà voce di Polifemo in quanto molto differirà da quella di Ulisse, che darete con un tono medio, il più lontano possibile da quel basso.

Ma c'è dell'altro da considerare: l'interpretazione intellettiva, la quale i toni varierà nelle multiple espressioni atte a distinguere la parte narrativa dalla drammatica, a precisare lo stato d'animo dei personaggi, e a caratterizzare le diverse azioni del racconto: le *pacifiche*, ad esempio, come queste:

> Quivi facemmo del fuoco, poi sacrificammo, poi anche
> noi di quei caci mangiammo, attendendolo dentro, seduti (1).

le *astute*, come son tutti i preparativi di Ulisse per aver pronto, al momento opportuno, il palo d'ulivo, e per dare al Ciclope un profondo sonno; le *trepide* che precedono da presso l'attuazione del proponimento:

> Sotto la molta cinigia il mio palo sospinsi in quel punto,
> fin che non fosse ben caldo, e i compagni esortai con parole
> tutti, chè alcuno non desse, in un subito palpito, in dietro.
> Quindi, allorchè la calocchia d'olivo nel fuoco, sebbene
> verde, già stava per ardere, e ne traspariva già rossa,
> ecco che fuor la portavo dal fuoco, io più presso, i compagni
> tutti all'intorno . . . . . .

e, infine, le *feroci*, qual è l'accecamento del Ciclope:

> Essi prendendo su il palo d'ulivo, appuntito la cima,
> glielo ficcaron nell'occhio, ed io lì, puntellatomi sopra,
> che lo giravo, come uno che trapana trave da nave
> con la trivella, che gli altri più sotto, attaccati alla fune,
> tirano e girano via, ed il trapano cigola e gira.

(Ammirate, qui, l'effetto onomatopeico che risulta dalla frequenza del suono *tr* e degli accenti ritmici, scandenti i due ultimi versi sul rapido moto del trapano).

---

(1) Traduzione di Giovanni Pascoli, dal Volume dello stesso: *Traduzioni e riduzioni*. Editori Zanichelli, Bologna.

La voce di Polifemo è sempre *cavernosa*, quindi *una* come tonalità, ma come intenzione è *multipla*, dovendo significare: *stupore sdegnato e minaccioso:*

gente, chi siete ? di dove voi qua per le strade dell'acqua ?

studio di *raggiro:*

Ora mi di' dove qua l'ormeggiasti la nave ben fatta:
forse nell'ultima punta, o qui presso ? . . . . . .

ghiottoneria:

dammene ancora, da bravo . . . . . .
Vero che vino ai Ciclopi dà il suolo, che germina il grano,
vino dai grappoli grandi, e la pioggia di Giove lo cresce:
sì, ma codesto è una vena d'ambrosia e di nettare vera...

ebrietà schernevole; gorgogliante di vino e di risa:

Niuno — per ultimo lo mangerò, dopo gli altri compagni...
gli altri li mangerò prima ! Codesto è il tuo dono ospitale...

disperazione implorante con grido verso i Ciclopi:

Niuno — miei cari, m'uccide ad inganno, nemmeno per forza !

ululato di spasimo e di rabbia impossente, nel lamento rivolto all'ariete che esce per ultimo dalla caverna con Ulisse legato alla pancia villosa:

Se come me tu pensassi, se tu divenissi parlante
che mi dicessi ove mai si sottragga al mio sdegno quell'uomo !
Le sue cervella un po' qua un po' là per la grotta, dal capo
suo fracassato, per terra n'andrebbero sparse, e il mio cuore
respirerebbe da' guai, che mi diede quel Niuno da nulla !

Notate, inoltre, che il grido di Polifemo ai Ciclopi e la risposta di loro che accorrono, sono voci lanciate di lontano, e richiedono note singolarmente prolungate, differenti assai dalle generali.

Odo un'interruzione desolata: « Ma come faccio io a trovare tutto questo nella mia voce ? ».

Tutto questo — rispondo — passerà nella vostra voce naturalmente, a poco a poco, dalla vostra psiche, quando questa sia giunta, col suo lavorìo misterioso — del quale spesso noi restiamo inconsci — a possedere tangibile il senso che le parole racchiudono, la visione che Ulisse, narrando, rivive.

Non pensate, per carità! di dover divenire Ulisse, Polifemo e tutta la teoria dei Ciclopi... no! non occupatevi della *materia* che non ci riguarda: pensate di raggiungere per un momento lo stato psichico di quei personaggi, pensate a *capirli bene* e a vederne il collocamento nel quadro, per farli ben capire e vedere a chi ascolterà la vostra lettura.

E come giungere a *capire?*

Leggendo, rileggendo a voce alta, ascoltandovi, chiedendovi il perchè delle parole e dei segni, finchè non vi sia monosillabo che sembri inutile, che non vi porti, insieme col suono, un'immagine.

Voi che studiate, in lotta con le esigenze numerose della scuola, mi direte che la lettura, fatta così com'io vi consiglio, vi porterebbe via un gran tempo e che, alla fine, soltanto pochi eletti conseguirebbero un grado di arte tale da compensar la fatica durata...

No, non fantasticate! Se soltanto l'un per cento di voi fosse per rivelare una vera e propria virtù d'artista, sarebbe già troppo. Nessuno vi domanda tanto!

La mèta cui tutti potete guardare è molto semplice e facilmente conseguibile: leggere il men male che si possa: col massimo di voce, di espressione, di misura che a ciascuno, dalle naturali qualità, sarà consentito.

So benissimo che vi sono difetti che non si possono vincere, ma attenuare sì! e tutto ciò che si può fare per il nostro miglioramento, si *deve* fare.

Tentiamo di superarci! senza sforzi utopistici, proponendoci solo di estrarre il meglio da noi.

Il tempo? Non ne perderete tanto: sarà questione dei primi tentativi, delle prime discipline, poi il meglio nascerà dal meglio rapidamente; e se, comunque, tempo dovrete dispensare dapprima, vi sarà poi reso dai vantaggi pratici che il *saper leggere* vi darà: la comprensione più rapida e la ritentiva più sicura e durevole di ogni cosa che studierete: letteratura, storia, matematica... e la sostituzione, gradevole a voi e ai vostri insegnanti, di una dizione corretta, esplicita, intellettiva, alla recitazione monotona, sbrodolata, pappagallesca di ogni lezione; malvezzo generale delle scuole, che ha poche eccezioni e nuoce allo sviluppo della mentalità, oltre che a quello della voce.

Tutto avrete compreso, tutto ricorderete ciò che avrete ben letto.

La Respirazione.

E leggendo bene affaticherete molto meno i polmoni e le corde vocali, poichè imparare a leggere significa imparare a respirare con ampiezza e con accortezza, ad introdurre, cioè, nei polmoni, la maggior quantità possibile di aria, e a dispensarla con la maggiore parsimonia; e significa imparare ad alternare le note medie con le alte e con le basse, in modo che le corde vocali trovino riposo nella varietà del lavoro.

Per voi, giovinetti, l'arte della lettura si accontenta di assumere il modesto nome e la modesta finalità di un esercizio d'igiene: igiene dell'intelletto, dei polmoni, della gola, e dei muscoli articolatorî.

Eccovi, infine, riguardo alla respirazione, un elementare consiglio, facilmente attuabile, dal quale avrete vantaggio se volete imparare a leggere... e anche se non volete.

Ogni sera avanti di coricarvi, ogni mattina appena vi levate, liberi d'ogni veste che opprima, davanti alla finestra aperta, fate un po' di ginnastica respiratoria: immettete nei polmoni quanta più aria possono contenere, costringendoli a trattenerla per alcuni secondi, poi sprigionatela a poco a poco con tutta la lentezza che vi riesce. Questo per un crescente numero di volte, di giorno in giorno, da tre fino a trenta, se lo potete senza stanchezza.

E tanto meglio se potrete far ciò dinanzi al mare o nel folto di una pineta ove troverete balsami salutari agli organi respiratori.

Unendo a questo il quotidiano esercizio di un po' di viva lettura (durante mezz'ora, tre quarti d'ora al massimo) avrete, in capo a un mese, aumentata e migliorata sensibilmente la vostra voce.

Convenite che la cura non potrebbe essere più semplice nè meno costosa, poichè il mare e la pineta non ve li do per indispensabili. Ma, ogni volta che abbiate la fortuna di trovarvi in campagna o al mare, ricordate che la voce esercitata all'aria aperta, acquista singolarmente di forza e di estensione. (Che voce hanno i contadini e i marinai!). Siate dunque, sempre che possiate... emuli di Demostene il quale andava recitando le sue orazioni sulla spiaggia, per abituarsi a superare con la voce il fragore delle onde, e quindi... le tempeste del Fòro.

Una massima di Cicerone.

Ricordate a vostro conforto, come i latini tennero in onore l'arte del linguaggio. E che la coltivassero ci garantisce Cicerone quando afferma: Si nasce poeti, si diventa oratori.

Non sforzi, non rilassatezze.

Tutti coloro che sono costretti a usare molto della voce — avvocati, conferenzieri, predicatori, insegnanti — sarebbero assai meno afflitti da stanchezza, da raucedini, da afonie, se sapessero parlare, dando alla voce la sua massima estensione, senza farle perdere in naturalezza; portandola, cioè, a quel *massimo* che è naturale e che consente varietà di espressione.

Credetemi: il proverbio «chi più strilla ha ragione» ha il suo rovescio nell'arte.

Strillando divenite falsi: la vostra commozione stessa si perde nella preoccupazione di gridar ben forte, e chi vi ascolta si stanca e non si commuove al vostro discorso monocorde, appesantito da spezzature asmatiche cui porta la cattiva respirazione.

Non vogliate, d'altronde, impoverirvi la voce abituandovi insensibilmente a parlar troppo sommesso. Come s'infiacchisce un braccio lasciato inerte, così s'infiacchiscono le corde vocali non use a vibrare normalmente e i polmoni non portati ad aprirsi quanto vorrebbe quella giusta respirazione che esigono il leggere bene e il ben parlare. La giusta voce è quella che mantiene attivi e alacri gli organi che la producono. Non sforzi, dunque, ma neppure rilassatezze.

Conosco maestre che, impressionate dalle afonie di colleghe sciupatesi nella cattiva vociferazione, hanno adottato il sistema di parlare alla scolaresca a voce bassissima. E sono divenute afone per questa abitudine come le altre per la opposta. A parte gli svantaggi che necessariamente ne subiscono gli alunni, il sistema di parlare pianissimo è faticoso e dannoso per l'insegnante quanto lo è il contrario.

Anche facendo lezione ci si dovrebbe regolare con arte, serbando un tono normale, improntato il più possibile a varia naturalezza: piacevole e riposante per chi parla come per chi ascolta.

La ginnastica della bocca.

Tornando all'errore dello sforzo, so bene ch'esso viene per lo più dalla preoccupazione di farsi udire in una sala troppo vasta e, magari, di pessima acustica. E so benissimo che tormento sia trovarsi in un ambiente dove le onde sonore sono ammorzate! Pazienza! si farà « meno figura », ma riusciremo tuttavia a farci udire se alla sapienza della respirazione e all'uso esperto delle corde vocali sarà unita — ora con aumento di forza, poichè parliamo di una difficoltà particolare — l'accorta *ginnastica della bocca e dei muscoli articolatori.*

Ecco dunque la terza disciplina fisica che deve interessare il lettore in genere.

Nella bocca si compie, dalla bocca è lanciato fuori il suono che, alimentato dal commosso respiro, ha preso forma nella vibrante gola. E uscirà tanto più chiaro e preciso e concluso e capace d'andar lontano, quanto più precisi e vigorosi saranno i movimenti articolatorî, quanto più ampio e forte sarà l'aprirsi della bocca al passaggio del suono.

Io vedo persone parlare con le labbra quasi immobili: e non hanno voce e non trovano coloriti... Sfido!

Il più bravo pianista del mondo non riuscirebbe a trarre armonie da una tastiera che non cedesse alle sue dita, nè il miglior flautista da un flauto senza aperture, nè, d'altronde, l'istrumento più perfetto potrebbe dar suoni senza esser tocco.

Osservate un buon attore e vedete com'egli non sacrificando punto la bellezza espressiva della sua maschera,

muove la bocca con vigore perchè la voce — la voce più naturale, più vera, più parlata, anche la più sommessa — ne esca con islancio e giunga ai più lontani ascoltatori.

Imparate a muover la bocca col massimo d'energia senza sfigurarvi: vi sarà molto utile anche per il caso che vogliate dedicarvi al canto. Diverrete un cantante che si può ...guardare oltre che ascoltare, uno dei rari che cantano con disciplina.

La disciplina non può disgiungersi da nessuna arte: è quasi indispensabile quanto l'ispirazione.

La sillabazione.

Ottenuta la disciplina della bocca, non avrete più bisogno di preoccuparvi per pronunciar chiara, nitida, cristallina, ogni sillaba e ogni parola: l'effetto verrà immediato.

Ma di una sillaba dovrete occuparvi in modo speciale: l'ultima di ogni parola.

Guai se questa, che della parola è come il suggello, non esce con interezza ! la parola è perduta.

Immaginate le sillabe come tanti corpicciuoli galleggianti su di un liquido, che li tiene, al tempo stesso, congiunti e separati.

Che cos'è questo liquido, rispetto alle sillabe e alle parole ? È qualche cosa che non è più voce e non è ancora silenzio, è, possiamo dire, la vibrazione ultima della voce nella quale la sillaba si svolge, si adagia, si conclude e si sposa ad un'altra pur serbando ben precisi i suoi contorni.

Ora: l'ultima sillaba di una parola si collegherà alla prima della parola susseguente come, fra loro, le sillabe che la compongono ? Certamente no.

Richiederà *uno spazio* un po' maggiore, infine: un po' più di *fluido*.

Quando vi sarete proposti, fra parola e parola, questo « maggior fluido vocale », avrete dato alla sillaba finale la particolar cura che richiede.

Armati di questa accortezza, non abbiate paura se sarete invitati a parlare in un ambiente di vastità eccessiva e di acustica non felice: le vostre parole arriveranno assai più lontano che non immaginiate.

Lo sforzo è vano e dannoso; val meglio un po' d'astuzia... tanto più quando sia così innocente.

Odisseo Centarte non presunse di vincere Polifemo con uno sforzo di muscoli.

Leggete come parlereste... se sapeste parlare.

So benissimo che taluno crederà artificiosa questa disciplina, ritenendo che conduca l'individuo fuori della sua sincerità, che è quella con la quale parla.

Conosco anch'io la regola: « Leggete come parlate ».

Giusta, ma soltanto per chi ha da natura la straordinaria ricchezza di certe qualità dalle quali deriva il dono di parlar bene il linguaggio proprio e di ben riflettere e rendere l'altrui. Rare fortunate eccezioni.

Chi non sa parlar bene neppure le proprie spontanee parole, non può abbandonarsi a leggere come parla; bisognerebbe che, avanti, imparasse a parlare... e, siccome al linguaggio si applicano le regole della buona lettura, tanto vale che impari addirittura a *leggere*.

Io stessa mi trovo sovente a interrompere la lettura dei miei allievi per dir loro: « No, non così! non declamate! parlate! ». Ma sottintendo: come parlereste se sapeste parlare...

Ossia dico precisamente: imparate a parlare attraverso la lettura: guardatevi dalle pigrizie o dai nervosismi della bocca che vi portano a dare una voce di soverchio o di scarso

fluido, e quindi una dizione precipitata o strascicata; ponete cura alla pronunciazione di ogni parola, studiando quella che vi giungesse imperfetta all'orecchio (con l'analizzare i moti della bocca occorrenti a formarla, ed eseguirli partitamente prima, poi insieme, passando dalla massima lentezza alla massima rapidità); infine vincete le cadenze dialettali, facendovi una dizione ferma, diritta, con *saldi appoggi* vocali ad ogni articolazione, ad ogni pausa.

La pausa.

La pausa dunque non deve essere, l'ho già detto, un vuoto, a meno che non si voglia — ad arte — far sentire *un vuoto che si presenti all'immaginativa o si crei nello spirito*. Soggiungo ora che non dev'essere neppure eco di gnaulamento, strascico di mollezza.

La pausa è ancora un aumento di quel fluido che separa le sillabe e le parole: in esso, ecco, una frase si compie e si afferma finita, un'altra si prepara e si annuncia.

Questo fluido più vasto è anima che s'effonde, intelletto che vibra, interiore visione che continua... Da un umile fatto meccanico, siamo passati a un alto fatto psichico!

E, intendendo così la pausa, si potrà prolungarla senza che l'anima di chi ci ascolta si distacchi dalla nostra.

Bisogna saper ascoltare i silenzî della poesia, come sulla scena bisogna saper ascoltare la « battuta » dell'interlocutore. Profonda è la definizione del Leopardi: « La lettura è un dialogo che si fa con l'autore ».

Far sentire ciò che non fu scritto, ciò che non si può scrivere. Questa è la meta massima del lettore. Il segreto della quale è — ancora — nella pausa che dà tempo all'intelletto di interrogare, all'anima di rispondere; che consente alla psiche il mutamento di visione più profondo e alla voce il

più lungo passaggio, e fa indovinare, a chi ascolta, l'interno sospiro di chi dice.

La pausa più vasta e significante della quale possa darsi esempio, è certo quella che nell'ode carducciana: «Alle fonti del Clitumno» segue l'evocazione dei fasti di Roma e, in particolar modo, dell'Umbria romana, che vide la fuga di Annibale al Trasimeno:

Deh come rise d'alma luce il sole
per questa chiostra di bei monti, quando
urlanti vide e ruinanti in fuga
l'alta Spoleto

i Mauri immani e i numidi cavalli
con mischia oscena, e, sovra loro, nembi
di ferro, flutti d'olio ardente e i canti
de la Vittoria!

Dopo tanta visione del superbo passato, avvolta di clangore, il poeta si riporta alla realtà presente e dice, contemplando il bel fiume testimone, fatto diserto e muto:

Tutto ora tace.

Pensate: l'epopea, rivissuta per virtù evocatrice dal poeta, dilegua; foschi secoli passano a cancellare ogni traccia di felice orgoglio conquistatore, a spegnere ogni eco di trionfo, a fare quel silenzio annunziato dalle parole che, nello scritto, seguono immediatamente le vittoriose. Non temete mai di prolungare troppo, tra le due frasi, la pausa che consente a voi e a chi vi ascolta, di passare, col poeta, da uno a un opposto stato d'animo, che vi fa dimenticare la voce altosquillante del racconto trionfale, riconducendo a un perfetto stato di riposo le corde vocali, perchè possiate trarne un tono spento, una voce confinante col silenzio, quella che parla al cospetto della morte:

Tutto ora tace. Nel sereno gorgo
la tenue miro salïente vena.

Ma, ecco, dalla contemplazione della diserta bellezza che lo circonda, il Poeta assurge ancora a una visione di gloria: il mitico nascimento dell'itala gente dal Dio Giano e dalla ninfa Camesena:

> Egli dal cielo, autoctona virago
> ella: fu letto l'Appennin fumante:
> velaro i nembi il grande amplesso, e nacque
> l'itala gente!

La voce risalga in un getto d'ebbrezza e dilegui di nuovo in una lunga pausa, giacchè ancora la realtà presente incombe, e il poeta riprende con le parole già usate:

> Tutto ora tace, o vedovo Clitumno,
> tutto . . . . . .

Un altro sublime passaggio lirico, dalla vita alla morte, ci offre il Carducci nell'Ode « Roma ». Dopo aver contemplata l' « imagin dell'Urbe » nella gioia cantante dei monti e degli irrigui ubertosi paesi che la circondano, dopo averla figurata a

> Nave immensa lanciata ver' l'impero del mondo,

l'anima del poeta raggiunge, nell'infinito del sogno, il sentimento della morte, ed egli invoca:

> O nave, che attingi con la poppa l'alto infinito,
> varca a' misterïori lidi l'anima mia.

Ed ecco, fra quell'esametro e questi, un silenzio dove l'ala della morte divinamente discende, ecco una stessa parola: — Nave — pronunciata con due toni del tutto diversi: il primo è di esaltazione, ed è lanciato eroicamente; il secondo, quello che segue la pausa, invoca grave e sommesso, uscendo dal più remoto raccoglimento dell'anima.

Ancora... (scelgo a caso fra i molti esempî che la memoria mi porta). Avete presente il bel poemetto del Pascoli: « L'aquilone »?. Il Poeta rivive un'ora di fanciullezza, si

vede fra gli scolaretti in vacanza che innalzano gli aquiloni, ode uno strillo di molte voci « una dolce, una acuta, una velata... », riconosce a uno a uno i compagni della sua camerata in un clamore di giocondità... D'improvviso, sorge fra essi un'imagine pallida di morticino, e ogni gioia si spegne. Zitti, come in punta di piedi, abbandonando il giuoco, i fanciulli si ritraggono per lasciar solo il Poeta con quel piccolo morto, che lo chiama a una triste e dolce considerazione: « Ti piansi, ed ora m'appari invidiabile... Meglio se la morte, che presto mi prenderà, m'avesse preso quand'ero, come te, roseo, ansante d'un'ultima corsa goduta... ».

Il Poeta non dice che la scena è mutata e che s'è fatto silenzio, ma semplicemente:

A uno a uno tutti vi ravviso,
o miei compagni! e te, sì, che abbandoni
sull'omero il pallor muto del viso.

Come ottenere quest'effetto di allegria interrotta, come far sparire la comitiva chiassosa per dar luogo all'immobile morticino che chiede mutamente d'essere anche lui riconosciuto? Con una pausa, che va al di là dell'interpunzione, e che si sente nello spezzarsi del verso, dove l'anima si abbatte improvvisa.

Ve la indico qui come posso:

A uno a uno tutti vi ravviso,
o miei compagni, e te, ...
. . . . . sì, che abbandoni
sull'omero il pallor muto del viso.

E ancora. Rileggiamo la chiusa del IV Ditirambo del D'Annunzio, quel volo d'Icaro sentito con tanta possa d'orgoglio, reso con impressioni così fiere di luminosità, di spazio, di gioia. Icaro narra le vicende del suo volo: prima attraverso una nuvola, poi in vista del mare, battuto « in lunga eguaglianza concorde » dai remi di undici navi; poi

sulle isole belle dell'Egeo. E il racconto fluisce ricco di particolari descrittivi, raffinato, esuberante:

. . . . . .
E vidi poi sotto fulgere in Paro
iscalpellata il candor del Marpesso,
e vidi poi dall'erratica Delo
salir vapori di caste ecatombi,
poi . . . . . .

ed ecco che, giunti a quest'ultimo *poi*, ancorchè non vi sia alcun segno d'interpunzione, bisogna un attimo tacere di soffocata gioia, per sollevare l'anima nostra e di chi ascolta fino all'ebbrezza del Poeta, il quale, raggiunto il palpito della suprema commozione, si dimentica un istante, e dice con bella rozzezza:

non vidi altro più se non il sole.

Il valore particolare, sovrano della frase, sarà dato dalla pausa con che il lettore la preparerà e dalla voce che si smorzerà sopraffatta, per riaccendersi via via col racconto vertiginoso.

Contro le cantilene: la punteggiatura ideale.

Come il piede a ogni passo che compie, la voce deve posare, agile ma ferma, su ogni parola che tocca. Anche se speciali ragioni di colorito vi portano ad accentuare, prolungandole, le sillabe di una parola, procurate, quanto è possibile, che quella finale sia *breve*, per evitare cadenze e monotonie.

Tanto più sia saldo *l'appoggio vocale* nelle *articolazioni* della frase e del periodo, e lo sia del pari per la più tenue come per la più profonda.

Uno dei difetti che più spesso riscontro ne' miei allievi è quello di una monotona « parabola vocale » ossia di una

TORINO

cantilena cascante ad ogni articolazione del periodo prosastico, o alla finale di ogni verso.

Tali monotonie — dovute a deficienza di sensibilità artistica e riecheggianti per lo più di motivi dialettali — si mitigano assai (se pur non si giunga a vincerle del tutto) persuadendo l'allievo che leggere significa *far l'analisi logica*, ossia distinguere, quindi separare con risoluti fermi appoggi di voce, le proposizioni che compongono il periodo e gli elementi della proposizione; dare a ciascun d'essi un saldo ritmo, rispondente alla sua relativa compiutezza, senza preoccuparsi che c'è dell'altro, che si sta per leggere ancora, che non si è concluso: il quale avvertimento — che è nella remota intenzione vocale — passerà dal nostro intelletto all'intelletto di chi ascolta.

La frequenza delle monotonie credo pur derivante — spesso — dalla malintesa preoccupazione, in chi primo insegnò a leggere, di far conoscere il valore del punto fermo: un punto famoso! dove (finalmente!) si deve dare atteggiamento conclusivo alla voce, dopo averla, attraverso tutto il periodo, allungata e sfilacciata a formare allacciamenti e ponticelli.

Non di rado accade che anche allievi tra i più intelligenti cui domandi: « Perchè strascica questa frase? » mi rispondano candidamente: « Perchè c'è virgola... ».

Ma la virgola, salvo il caso che faccia posto a un inciso, non indica appunto che la frase è finita? Senza contare che molte volte la virgola e il punto e virgola si potrebbero sostituire con il punto fermo, non separa sempre una virgola elementi che possono stare a sè?

Sembra puerilmente superfluo dire questo — lo so! — ma l'esperienza mi ha insegnato che è necessario più insistere su ciò che è più elementare.

Soggiungo ora che i fermi appoggi vocali (ai quali io tengo tanto anche se siano per portare i miei allievi nel difetto

— opposto alla cantilena — di una lettura rigida) spesso non devono neppure attendere la virgola grafica.

Nel distinguere gli elementi della frase, il lettore deve, non solo interpretare il carattere e il valore diverso dei pochi segni grafici, ma, penetrando l'intenzione dell'autore — cui essi non bastarono — deve crearsi una punteggiatura ideale più ricca e frequente della grafica, collocante ogni elemento — e quasi ogni parola — nello spazio e nella tonalità propria, sì da delineare, con le oscillazioni vocali, il disegno ascendente o discendente o concavo o convesso o spezzato, nel quale la frase è scolpita (quando non richieda di essere espressa con piana e breve melodia).

Sapete come il nostro periodare sia ampio e compendioso. Il Manzoni ha periodi che occupano una pagina e più! Pensate che lettura cascante, sfilacciata, insopportabilmente noiosa ne farebbe chi non fosse persuaso di dover *concludere*, in cerchiante ritmo, ogni frase, dopo averne snodate agilmente le parti, e cercata la remota intenzione di ogni parola, sì da creare quelle frequenti sfumature di silenzio che da nessun segno grafico sono giustificate, ma ben lo sono dal sentimento che inspirò lo scritto e che deve inspirare la lettura.

Pensate alla prosa dannunziana così abbondante di enumerazioni, di aggettivazioni e di crescendi verbali, cui l'autore spesso non dà interpunzione per far valere la forza dinamica del periodo. Guai se — pur nell'incalzante moto — non fossero i sostantivi e i verbi che si rincorrono e sovrastano, distinti dal lettore con espressiva saldezza! Chi potrebbe ascoltarli?

La ricerca intellettiva della punteggiatura inespressa spero buon antidoto contro l'ossessione del dover stiracchiare il periodo in cerca del famoso punto fermo, come di un Dio Termine.

I casi di costruzione inversa.

Anche nella più semplice struttura, la frase rivela l'intrinseco significato con diversità di disegno e d'atteggiamento. Ma il suo ascendere, discendere e incurvarsi e spezzarsi è tanto più caratteristico quando, per efficacia rappresentativa, la costruzione logica è inversa.

Perchè l'ascoltatore gusti tale efficacia, e abbia, insieme — com'è necessario — la immediata visione della costruzione diretta, occorre ad ogni elemento, forse ad ogni parola, cambiare tonalità scendendo o risalendo per la scala della melodia parlata (più ricca di sfumature che non sia quella del canto).

Nè vi si riuscirebbe senza quegli appoggi, quei distacchi — poco o molto sensibili — che non domandano permesso alla punteggiatura grafica.

Un esempio riassuntivo.

Non è facile per iscritto aiutare con un esempio questi e gli antecedenti miei precetti, tuttavia mi ci proverò. Scelgo un piccolo frammento di prosa del Boccaccio.

Vedete, nella novella di Calandrino, il momento che quel-l'amabile sciocco si appresta ad andare in cerca della pietra elitropia:

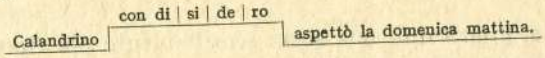
« Calandrino con disidero aspettò la domenica mattina; la qual venuta, in sul fare del dì si levò, e, chiamati i compagni, per la porta a S. Gallo usciti, e nel Mugnon discesi, cominciarono ad andare in giù, della pietra cercando ».

Nella prima frase di questo periodo vediamo un complemento di modo porsi fra il soggetto e il verbo, poichè l'autore

vuol farci sentire quanto pungente e imperioso fosse il desiderio di Calandrino.

Or questo elemento intruso deve la voce estrarre e per rilevarne il valore e per mostrare collegati, nella stessa tonalità, soggetto e verbo.

Mi provo a rappresentare graficamente l'effetto che soltanto la voce animata da intelligente intenzione può conseguire.



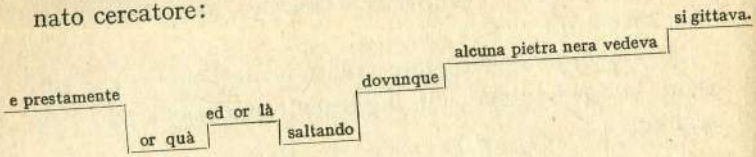
Ho diviso in sillabe la parola « disidero » che la voce dovrà scandere con lentezza per approfondirne il senso. La parola « mattina » chiude la frase: pronunciatela come se tutto finisse lì. Poi riprendete con piana fermezza: « la qual venuta... ». Sostate ancora, tanto quanto occorrerebbe ad alcuno per domandare: — Che fece? — e dite la frase successiva inclinando un poco il tono verso il mistero: « in sul far del dì si levò ». Uguali di carattere, di misura, di movimento, facili tutte e distaccate nettamente — ma non allontanate — sono le frasi che seguono, fino al punto. Al quale giunti, non solo chiudete la frase come nei casi precedenti, ma fate pausa per aver tempo di veder la scena avanti di descriverla. Poi leggete il periodo successivo:

« Calandrino andava, come più volenteroso, avanti, e prestamente or qua ed or là saltando, dovunque alcuna pietra nera vedeva, si gittava, e quella ricogliendo si metteva in seno ».

Dalla prima frase: « Calandrino andava, come più volenteroso avanti » esce — in una linea concava — l'inciso: « come più volenteroso » che distinguerete con tono *opaco* riportando al tono *chiaro* la parola « avanti » la qual farete conclusiva, essendo, non il periodo, ma la frase sì compiuta.

Le successive frasi si snodano divincolandosi rapide e ansiose. La voce guizzerà dall'uno all'altro elemento con

alternativa di note, non solo in quanto lo richiedono le inversioni, ma anche — e più — l'effetto onomatopeico e pittorico di quello zig-zag col quale immaginiamo procedere l'affannato cercatore:



Fate, giunti qui, una sosta sensibilmente più riposata, a preparare la frase finale, descrivente un gesto frettoloso, ma blandito d'amorosa cura: « ...e quella ricogliendo si metteva in seno ».

Esempî di costruzione inversa nella poesia.

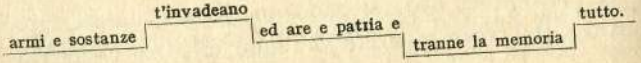
La difficoltà particolare della costruzione inversa abbonda nella poesia. Cerco di analizzare qualche caso:

Ricordo nei « Sepolcri » del Foscolo:

. . . . . .
le mal vietate Alpi e l'alterna
onnipotenza delle umane sorti
armi e sostanze t'invadeano ed are
e patria e — tranne la memoria — tutto.

Qui abbiamo una enumerazione di complementi oggetti interrotta dal verbo prima e poi da un inciso.

Ecco com'io vedo il disegno melodico della frase, supponendo i due primi versi che fanno da soggetto: « le mal vietate Alpi e l'alterna onnipotenza delle umane sorti » in una nota più bassa rispetto ai due che seguono e che trascrivo nel modo seguente:



Vedete, interessantissimo esempio, il cominciamento dell'ode carducciana: Nell'annuale della fondazione di Roma:

Te, redimito di fior purpurei,
april te vide sul colle emergere
. . . . . .

La costruzione diretta: — Aprile, redimito di fior purpurei, vide te emergere sul colle — mi sembra ricomporsi alla lettura così:

Te | redimito di fior purpurei
april | te vide sul colle emergere

Il soggetto « l'aprile » s'innalza e spazia, imponendosi, ma preceduto dall'imagine dell'urbe nascente e della florida corona ond'ei, per mirarla, s'adorna.

Frequente s'incontra il caso (non nella poesia soltanto) che il verbo preceda il sostantivo. Fra questi due elementi non potrà mai essere una virgola, ma ben distaccarli dovrà la voce dando al verbo — con aumento di tonalità — il particolar valore per il quale fu messo in evidenza prima del soggetto.

Vi cito, ad esempio, le prime espressioni che la memoria mi reca.

Così nel Parini:

Rise | la fresca gioventude animosa.

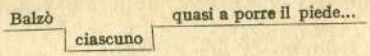
E nel D'Annunzio:

T'offre | quest'ali d'uomo Icaro

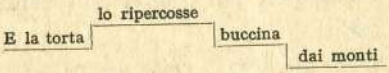
e nel Carducci:

Sta | l'erta rupe e non minaccia.

E nel Pascoli:



E tornando al Carducci ricordo questa singolare inversione: il verbo precede il sostantivo, ma è preceduto dall'aggettivo di questo:



sì che noi intuiamo la particolarità del clangore prima di veder l'istrumento che lo produce.

Una regola senza eccezioni nella lettura dei versi.

Leggendo poesia, prefiggetevi questa regola senza eccezioni:

Ogni verso, anche se non seguito da virgola, anche se allacciantesi strettamente, per il significato logico, al verso che lo segue — deve delinearsi con compiutezza di melodia, deve *essere sentito* e tocca alla voce di librarlo nello spazio (congedarlo — direi —) con sicura snellezza, trovando nel particolar valore che ha sempre l'ultima parola di un verso ben fatto, la motivazione di un indugio che ne mostri perfetto il cerchio dell'armonia.

Un esempio:

Nel « Comune rustico » del Carducci, troverete che il verso ultimo della prima strofe non ha nessun segno d'interpunzione che lo separi dal verso iniziale della successiva. Ma, più che un breve segno, separa i due versi — e quindi le due strofe — una pausa sensibilmente lunga, una pausa dove

si adagia l'imagine silente del cimitero e si prepara l'espressione della frase successiva:

. . . . . .
o che foscheggi immobile nel giorno
morente su le sparse ville intorno
a la chiesa che prega, o al cimitero

che tace . . . . . .

Ed ecco che il silenzio, dal poeta certo sentito e dal lettore reso, svincola le due strofe apparentemente continuanti una nell'altra.

Ma non dimenticate — essendo ciò di somma importanza — che *parlare* non è *cantare* e che anche una parola della quale si debba rilevare il particolar valore fonetico e logico con prolungata vibrazione, dev'essere *chiusa dalla sua sillaba finale*, per evitare che su di essa la voce precipiti deformandosi nella cantilena. E la parola che attenda un elemento complementare, deve *protendersi* (non cadere) verso di esso con una nota ben librata.

Fermezza, non durezza.

Ho detto già incidentalmente che la mia raccomandazione di fare — dovunque sia possibile — fermi appoggi vocali, può condurre al difetto della rigidità. Ma non c'è da preoccuparsene. Questo difetto si manifesterà — se mai — in un periodo preparatorio di esercizio meccanico, ma sarà subito vinto appena, sulla base di questo, si andrà elevando l'esercizio intellettivo che suggerirà alla voce il *colorito*, ossia varietà di note e d'inflessioni, onde la fermezza non divenga *durezza*, il che sarebbe ancora una monotonia, sebbene meno antipatica della cantilena.

Esclamazione, interrogazione, sospensione.

Stanno a sè i casi, ben determinati, d'esclamazione, d'interrogazione, di sospensione, o quelli, come abbiamo osservato nell'episodio di Polifemo, di chiamata e di risposta a un lontano.

Ma, anche in questi, la *punteggiatura vocale* interviene contro la possibile monotonia, sovrapponendo la sua spirituale varietà all'uniformità della grafica.

Chiamare significa sempre *prolungare* la voce, ma con quante espressioni e misure si può farlo!

Tre o quattro puntini fra due parole significano, a seconda dei casi, titubanza di smarrimento, di pudore, di paura; rappresentano ogni specie di sottintesi; esprimono astuzie graziose e ambiguità ipocrite; tremano di singhiozzi e di sorrisi; sono soffocamenti di goffaggine o d'agonia.

E quante forme e gradi vi sono di interrogazione e d'esclamazione rappresentati graficamente da un segno unico, posto, per convenzione, sempre alla fine della frase, e che la voce (oltre ad estrarne la segreta intenzione) deve collocare con giustezza, trovando *la parola che sopra tutte interroga o esclama*, e che non sempre è la finale!

Un esempio:

« Perchè » domanda a Don Abbondio il Cardinale Federigo « perchè non avete voi unita in matrimonio quella povera Lucia col suo promesso sposo? ».

Qui, voi vedete, il *culmine* dell'interrogazione è la parola: perchè.

Vediamo anche una frase esclamativa: quella di Federigo di fronte al silenzio di Don Abbondio:

« Dunque... lo devo credere! Dunque, non mi resta che d'arrossirne con voi e di sperare che voi ne piangerete con me! ».

E qui: « devo » « arrossirne » « piangerete » son le parole che sentiamo prorompere con maggior forza esclamativa.

Ma, d'altronde, tutte le parole che precedono e seguono quella di massima interrogazione ed esclamazione, interrogano ed esclamano per gradi, anch'esse.

Ed ecco creati tanti segni ideali che l'occhio non vede, ma che l'anima sente e la voce rende con varietà di ondeggiamenti, come, prima, l'abbiamo vista renderne altri con eleganza di fermezze.

Leggere è spiegare.

Ora, da quanto ho detto, dagli esempî dati, ognuno può estrarre questa definizione:

Leggere (dire, recitare), significa spiegare, facendo l'analisi logica e il commento estetico.

Lasciatemi ricordare (non vi ridomanderò questo permesso) una mia ora carissima e ormai lontana.

Ero la prima volta chiamata a Milano, per una recitazione di poesia, all' « Università popolare » che teneva le sue riunioni nell'Aula Magna del Liceo Beccaria: un salone vasto quanto un teatro, ma non del pari acustico.

Il cimento, allora, mi parve grave e chiesi di poter fare una prova avanti di affrontarlo.

Il mio programma conteneva (ricordo): il leopardiano « Canto notturno di un pastore », « Il volo d'Icaro » del quale or ora ho fatto cenno, l' « Inno a un macchinista » di Adolfo De Bosis, una o due odi carducciane.

La bidella della scuola sedeva in fondo alla sala, aspettando che la mia *prova* finisse. Sull'uscio, nell'andarmene, me la vidi innanzi con viso soddisfatto e braccia spalancate e la udii esclamare la lode che mai — come su quell'umile bocca — mi ha resa tanto orgogliosa: « Come spiega bene ! ».

Non ho raccontato questo per vana ostentazione, ma per il compiacimento di rinsaldare un'affermazione della mia esperienza con l'espressione intuitivamente rivelatrice di una persona semplice.

Differenza sostanziale fra dire e declamare.

La lettura dunque (la recitazione), intesa come arte interpretativa non si può assolutamente confondere con quell'artificio accademico, convenzionale, cui si dà nome di declamazione. Le facili ampollosità, le ridondanze e le vuote esplosioni vocali potranno compiacere a grossolane orecchie, ma saranno rifiutate da chi non vuole buttata via la sua fatica di ascoltare e chiede che evidenti immagini gli sien mostrate da chi legge o dice.

I declamatori sperano sempre di assomigliare agli antichi aedi e agli antichi attori, i quali usavano la recitazione canora accompagnata dalla pectide... Così si dice. Resta a sapersi quale effetto il loro buon gusto, — ignoto a noi — raggiungesse.

L'accompagnamento musicale voleva certo dare alla voce — oltre che giustezza — *varietà* d'intonazione.

Non credo affatto che il popolo greco amasse udir declamare come oggi s'intende volgarmente: con quelle strascicate monotonie di cadenze, con quelle uniformi ridondanze le quali rendono impossibile distinguere lo stile di un autore da quello di un altro.

E se, allora, condizioni d'ambiente fecero della recitazione una canora monotonia, non mi sembra questa una ragione per esumare oggi Eschilo o Sofocle, vestendo di lunghi lagni e di beli la immortale poesia, anzichè cercar di penetrarne e rivelarne la visione di remota e onnipresente umanità!

« Se un giorno giungerà (mi piace ricordare le concordi parole del Diderot) in cui un uomo di genio oserà dare ai suoi personaggi il semplice tono dell'eroismo antico, l'arte del comico sarà ben altrimenti difficile, giacchè la recitazione cesserà di essere una specie di canto ».

Certo, facendo della recitazione una cantilena enfatica e monotona, si elimina la difficoltà più delicata che è quella di ritrovare con l'anima e con la voce la misteriosa natività della parola.

Il fatto che i declamatori (i falsi cantori del linguaggio) possono « fare effetto » alle platee, non deve illudere nessuna persona di gusto eletto e di acuto buon senso. In generale (salvo il caso di un difetto formale acquisito inavvertitamente, e correggibile), chi « declama » non sa « dire » o non ha nulla da dire e supplisce con le esplosioni vocali — così facili a farsi e a imitarsi — all'aridità delle proprie parole.

I predicatori declamano dal pulpito quando la loro anima è lontana dalla virtù che vogliono inspirare; i conferenzieri declamano quando non scalda una profonda convinzione i loro concetti; gli uomini politici declamano nei comizî quando non li esalta una convinzione sincera; i poeti declamano al pubblico i lor versi per fingere in essi possente significazione, e declamano gli altrui quando non ne conoscono l'umanità.

Chi ha una fede vera, un vero amore, un pensiero profondo, una profonda religione — di qualunque specie essa sia — una poesia sincera (interpretativa o creativa) è spoglio d'enfasi e raggiunge la sensibilità altrui con la raccolta forza della commozione, espressa con la massima sobrietà di mezzi.

Cristo non declama, ma con soave acume discorre; Dante non declama ma narra e descrive con la infinita potenza pittorica e scultorea che lo trae dagli abissi dell'inferno alla som-

mità del cielo e gli fa intendere il sentimento della formica e quello di Capaneo; il Leopardi non declama, bensì ragiona dentro sè col suo dolore. Chi ha una verità da dire, chi ha nel petto un cuore che batte per davvero, se parla a bassa voce farà più effetto di un altro che urli.

La retorica declamazione che fu largamente in uso nel secolo passato — e creò una generazione di ampollosi e canori recitatori, quella declamazione che uniforma gli autori e le opere più lontane e diverse — è ormai una mummia orpellata da lasciare nelle vetrine del tempo.

La immortale Eleonora Duse la bandì dal palcoscenico, e sarebbe da augurarsi che nessun attore o poeta o conferenziere avesse più il cattivo gusto di voler rientrare in quella vecchia spoglia abbandonata.

Certo: leggere e recitare con ardore di verità è più difficile che leggere e recitare con artificiosa enfasi... Ossia, no! mi riprendo: per l'artista vero è così facile trovare la sincerità, la verità (servire, insomma, all'arte) come per l'istrione è facile essere falso e servire all'artificio.

La lettura ausilio di ogni commento.

Non oso affermare che la lettura possa sostituire il commento considerato in tutte le sue varie specie; comunque, sempre, dovrebbe precederlo e seguirlo, per renderlo più efficace.

Anche se esser commossi non significa sempre aver capito, quella commozione (per embrionale intendimento che sia) è la via aperta alla comprensione piena del commento, il quale, potendo essere più rapido, non rischierà di divenire noioso.

In ogni caso, credo che valga meglio da sola una buona lettura, che un commento da solo.

Lettura e recitazione a memoria.

Tra il fatto di leggere e quello di recitare a memoria non c'è differenza sostanziale: quest'ultimo potrà riuscire sempre di maggior efficacia, perchè tutta l'energia di chi dice a memoria è spirituale, mentre quella di chi legge è in parte data all'azione materiale di seguire lo scritto; tuttavia un'ottima preparazione può condurre a leggere in modo che la parola sembri portata fuori del libro e tutta in possesso del lettore, come uscisse dal suo ricordare.

Prosa e poesia.

E neppur esiste una sostanziale differenza tra leggere una prosa letteraria e leggere una poesia.

Il linguaggio della prosa è, generalmente, men lontano dal linguaggio quotidiano che non sia quello della poesia. Meno arduo — quindi — riconoscere con l'intelletto e raggiungere con la voce la *verità* di una pagina di prosa che di un « canto ». Ma il tecnicismo è uno. Il modo, l'intenzionalità della lettura varia — per la prosa come per la poesia — con lo stile degli scritti, senza fine diversi. È grossolano errore credere che fra dir prosa e dir poesia passi una sostanziale diversità, ossia che la dizione della prosa debba essere *pedestre* e quella della poesia *enfatica*.

Si tratta, nell'un caso e nell'altro, di rilevare il carattere e il significato del passo letterario, sia esso inciso in perfette armonie, o espresso in libere frasi, delle quali — leggendo — si dovrà cercare la misura logica e melodica.

« Il poeta è un prosatore che scrive con un ritmo ben distinto e costante », ha dimostrato il Maeterlink stampando senza a capo i suoi versi.

« Il prosatore è un poeta che tende ad estrar sempre nuovi ritmi — al di là dei conosciuti — fuor dalla illimitata musica del linguaggio » ha dimostrato il Claudel facendo stampare con « a capo » che segnano al leggitore il respiro (secondo la logica della commozione, ossia dell'arte) i periodi della sua prosa poetica.

Anzichè stoltamente menomare, occultare, nella poesia, il gioco del verso e della rima, devesi nella prosa cercare una ritmica partizione delle frasi, il che può significare *essere la lettura della prosa (in un certo senso) più difficile che non quella della poesia.*

Il valore fonetico e il semantico nel verso.

Le vane discussioni sul modo di « dire i versi » fra coloro che, per giustificare la cadenza enfatica e senza rilievo logico della loro lettura, affermano doversi al ritmo dar tutta l'importanza, e coloro che presumendo di sviscerare il significato, si vantano (i profanatori !) di far sembrare prosa la poesia, sono risolte pianamente dal vero poeta, il quale del contenuto e della forma (che hanno da lui una sola natività) fa un valore unico, non due valori discordi o almen diversi, all'un dei quali si possa o si debba l'altro sacrificare ! Vera poesia è quella nella quale la forma è così propria al contenuto che lo riveste senza costrizione e con plastica evidenza.

E quella sarà buona lettura che saprà atteggiare la voce in ritmo con ogni parola, e che saprà accendersi e scolorare, emergere e deprimersi, agitarsi e quietarsi con l'immagine che ogni parola reca.

Sereni, senza preoccupazioni (chè qualunque preoccupazione è malsana) *accettate la disciplina del verso, considerandola, anzichè una difficoltà da vincere, una difficoltà superata.*

Trascurare il disegno melodico (come gli attori sono accusati di fare) non si può, senza danno del significato stesso; preoccuparsene (come si vuole sogliano i poeti) così da trascurare il rilievo del contenuto, non mi sembra nè pur lecito, se non nel caso di componimenti fatti solo per enfatico esercizio di virtù esteriore. Chi legge solo inteso a far valere il verso non potrà evitare la monotonia e finirà col confondere in una illusoria erronea rassomiglianza le composizioni più diverse. L'ode al Signor di Mongolfier e la Canzonetta a Nice sono entrambe composte da settenari, ma la diversità del contenuto che richiede commovimento, respiro, intonazione diversa, le fa inconfondibili. L'endecasillabo è sempre materialmente di undici sillabe, pure nel poema dantesco che ne è tutto composto, non vi ha monotonia, perchè la ricchezza della materia crea infinite variazioni del motivo unico, anche al di là della mutevole accentuazione: e l'un endecasillabo spazia lento, l'altro rapido balena, e l'uno ascende e l'altro s'adagia, e freme l'uno e l'altro sospira.

Certo che fare della lettura un esercizio canoro non preoccupandosi del valore umano delle parole, sarebbe comoda semplificazione! Ma la lettura ne risulterebbe, oltre che scarsamente perspicua, anche monotona foneticamente, perchè le gradazioni e le sfumature d'armonia nel verso si scoprono solo quando si sa scavare la profondità del significato.

D'altronde pur grossolano errore sarebbe il ritenere di dover dire i versi in modo da farli sembrare prosa... per mettersi al sicuro da monotonia: la violenza fatta alla forma non potrebbe non offendere il contenuto.

Il valore fonetico e il semantico, che si spiegano e compiono a vicenda, non possono essere adoperati a soverchiarsi e distruggersi.

I dialetti e la lingua.

Che il valore musicale della parola abbia importanza nel linguaggio parlato, lo provano i dialetti i quali si distinguono appunto col caratterizzarsi in una intonazione musicale fissa. Creati dal popolo, essi riflettono l'armonia che il popolo possiede e che da lui germinando fiorisce e fruttifica poi attraverso la intellettiva sensibilità di individui singolari. Come in ogni mestiere è il germe di un'arte corrispondente, così nel comune linguaggio è il punto di partenza delle due arti che nel suono si esplicano: la musica e la poesia. Le canzonette, gli stornelli, i rispetti, le zirudele, le nenie, le ninne-nanne che il popolo improvvisa, sono amplificazioni della melodia nella quale esso si formò — attraverso i tempi — il linguaggio, obbedendo al ritmo del proprio sentire, riflettendo gli atteggiamenti psichici più costanti, a quel modo che il verso e la varia sua accentuazione nascono al poeta impressi dal moto dell'anima commossa (quando, beninteso, egli non scriva per esercizio letterario e per « produrre » un volume di un determinato numero di pagine).

Il rapido milanese scandito sul ritmo incalzante di chi stimola e urge, è dialetto di gente che lavora, e ha fretta e non vuol essere molestata e si sente se stessa con legittimo orgoglio, nello sforzo di ogni giorno. Il veneziano ha l'amabile mollezza della laguna su la quale s'effonde; il cerimonioso bolognese tradisce nell'effusa cadenza l'esagerazione d'impettito, d'aristocratico per il quale è gradevolissimo sulla bocca di « Madama »; il romanesco risente la superiorità noncurante di chi considera tutto compiuto quant'era da compiere e vuol riposare indisturbato in vetta alla propria gloria. I dialetti meridionali sono generalmente improntati

a un senso di mollezza contemplativa e voluttuosa, dove la rapidità pur balena con subiti lampi di coltello. La solitudine spazia e la nostalgia un po' geme nei dialetti delle isole e delle regioni fra alti monti e mare.

La lingua di una nazione si distingue da' suoi dialetti (che tutti vi sono oscuramente fusi) per l'assenza appunto di quella cadenza fissa e monotona che assoggetta la parola. Alla cantilena sostituisce una vasta varietà di armonie, un succedersi di variazioni sottili e di agili e arditi passaggi, una mutazione continua di tono, di misura, di altezza, d'intensità, di timbro. E il signore dalla immensa libera orchestra è il poeta.

Ripeto che per poeta intendo tanto colui che, mirando le cose dall'alto, si raccolga a dirle in una sintesi di alate musicali parole, come quegli che, da vicino e particolarmente guardando, analizzi con abbondante multiforme fluire di frasi, prossime a quelle del linguaggio consueto, ma ordinate con la più felice improvvisazione di chi — per sensibilità raffinata — spontaneamente e subitamente evita imprecisioni, elimina sciatterie, abolisce riempitivi, contorsioni, ripetizioni e deformazioni che non siano da ragioni di colorito giustificate.

Lo stile.

Non, dunque, fra leggere poesia e leggere prosa, ma fra leggere una poesia e un'altra, una e un'altra prosa, questo e quell'autore, esiste diversità sostanziale.

Pessimo sarebbe il lettore che intonasse con egual forza e movimento e colore l'episodio (ad esempio) di Cloridano e Medoro, e il « Canto di un pastore ».

Le ottave dell'Ariosto sono tutte volo, impeto e sonorità, e ben si accordano, nella forma, al soggetto: un racconto di gesta eroiche: ricerca, fuga, inseguimento, lotta.

Le strofe del Leopardi esalano lentissime, con un minimo di voce, su da un'anima assorta, della quale rappresentano l'interiore tragedia, in un succedersi di domande che si svolgono adagio adagio, a poco a poco l'una dall'altra.

Non ricordo più chi mi chiese, dopo avermi udito recitare questo canto d'umano travaglio, se la lentezza pausata con la quale lo avevo espresso, mi fosse abituale. Colui non aveva idea di ciò che fosse leggere interpretando, rendendo lo stile dell'autore.

Nell'arte interpretativa non si può farsi una veste unica, non si può e non si deve immobilizzarsi in un *modo unico* il quale diverrebbe *maniera*.

La maniera è appunto il difetto dei declamatori e dei predicatori, i quali si assomigliano tutti. E quando di taluno si può dire: « pare un declamatore », « pare un predicatore », si esclude che colui sia un artista.

Se la *maniera* è riprovevole nell'artista che crea, è addirittura inammissibile in quello che vuole interpretare le opere di molti autori, in ognuna delle quali dovrà vedere un'esigenza diversa: una verità propria, un proprio stile.

Mi ricordo di aver letto, una volta, critiche acerbe contro un'attrice moderna che volle recitare la *Messalina* del Cossa spezzando i convenzionalismi accademici dell'epoca passata.

L'intenzione era buona.

Io non la udii, ma a giudicare da quanto lessi di lei, ritenni ch'essa, nel suo desiderio di reazione, fosse stata smodata, cadendo nel difetto opposto, poichè il critico dichiarava press'a poco: « Messalina non può parlare come il salumaio dirimpetto ! ».

Giustissimo. La verità in arte non è una sola. La verità di Messalina non è quella del salumaio. A ognuno la sua.

Evitar di declamare, non significa (se non in alcuni casi) recitare come parlate e come sentite parlare ogni giorno.

Nell'abbaglio di quell'attrice potrebbe incorrere un lettore.

L'aforisma: leggete come parlate — difetta anche in questo: che non considera come la verità dell'arte non sempre corrisponda a quella della vita quotidiana.

Eppure io vi dico: — Siate veri.

Che cosa intendo dunque ? Intendo: *Sappiate immaginare la verità.* Leggete in modo che, ad ogni vostra frase, l'anima di chi ascolta debba rispondere: « È vero — vi credo — è proprio così », anche se l'argomento della vostra lettura sia fuori della realtà quotidiana e presente.

Il minimo di mezzi, il massimo d'effetto.

Fate che l'anima vostra segua il poeta nel volo cui s'è lanciato, e siate certi della bontà della vostra lettura.

E credete che meno spesso vi servirete degli effetti vocali più suggestivi, meglio questi riusciranno allorchè li userete.

Sarete artisti della lettura quando, senza scomporvi esteriormente, farete che si scomponga per commozione l'ascoltatore.

La disciplina dei *mezzi* si rifletterà anche sul vostro fenomeno spirituale, e sarà bene. Abbandonarsi bisogna, ma sempre vigilati da una parte di noi che rimane esente dal *pathos*. Essere artisti significa avere la conoscenza e il dominio della propria commozione.

Possedetevi per possedere chi vi ascolta.

Siate voi i vostri primi e più acuti ed esigenti ascoltatori.

Altrimenti rischierete di *strafare*.

Chi si affanna per commuovere (sia al pianto che al riso) scopre brutalmente allo spettatore il meccanismo dell'arte e non ottiene che indifferenza o disdegno.

Imparate a leggere ciò che avete scritto.

Una breve risposta a un'ultima domanda che suppongo: « Anche quando ci si accinga a leggere un proprio scritto, si avrà bisogno di preparazione ? ».

Sì: scrivere e leggere sono due diverse e ben distinte virtù.

Voi avete scritto, dunque sapete bene l'intimo perchè di ogni parola... (voglio consentirvelo, ancorchè Platone abbia fatto dire a Socrate, a proposito della sapienza dei poeti: « anche dei poeti conobbi in breve questo, che non facessero per sapienza quello che facevano, ma per natura, e invasati da un nume come i profeti e gli indovini, giacchè anche questi dicono di gran belle cose, ma di ciò che dicono non sanno nulla »).

Pure nell'atto di leggere, vi trovate nella condizione medesima di una qualunque persona intelligente che legga l'opera altrui: anche questa sa che cosa significa lo scritto che ha dinanzi, sa, d'istinto, come dev'essere letto, ma, quando vi si accinge... la forma non risponde all'intenzione, perchè manca la *disciplina* creatrice di *mezzi*.

Non basta sapere *dove* vogliamo arrivare, bisogna conoscere la strada per arrivarci.

L'arte utilissima fra tutte.

Chi bene intende l'arte del leggere deve riconoscerla utilissima fra tutte, diffonditrice di tutte le commozioni estetiche, poichè essa, come ho detto altrove, è l'essenza più pura dell'arte rappresentativa, nella quale ogni altra si ritrova.

E notate: essa ha gli elementi dell'alto diletto e quelli della praticità più umile, è la quintessenza ed è l'alimento quotidiano, è il superfluo e il necessario, l'abito di ogni giorno e l'ornamento elettissimo.

Può parere un insegnamento straordinario ed è la base di moltissimi altri.

Vantaggi dell'imparare a legger bene.

Lo sviluppo della memoria e dell'immaginazione saranno i più rilevanti risultati particolari dell'insegnamento della lettura: il primo deriverà dal ripetersi dell'osservazione stimolata dall'intelletto, il secondo dall'abitudine di chiedere a ogni parola un'immagine.

E lo sviluppo del senso estetico letterario sarà il più certo risultato generale.

Le espressioni mediocri non reggono all'analisi del buon lettore, che sa ben distinguere il sentimento dal sentimentalismo, il pianto dal piagnisteo, l'arte dall'artificio!

(Chi afferma di non trovare diversità di piacere fra una lettura muta e una lettura parlata, dimostra di non aver mai dato a se stesso il piacere di un'*ottima* lettura ad alta voce).

Quando avrete insegnato a leggere, avrete guariti molti dei vani e sconclusionati e confusionisti divoratori di libri.

Insegnamo a tutti quest'arte, facendo che tutti guardino alla più alta finalità, senza chiedere ad alcuno più di quel tanto che potrà darci.

Chi manchi insieme, senza rimedio, delle qualità intellettuali e vocali, non riuscirà a leggere neppure in modo passabile, ma quegli sarà altresì refrattario alla più elementare coltura generica.

Chi non riesca ad acquistare belle qualità vocali, ma abbia un'intelligenza sensibile, ci avrà sempre guadagnato un agile acume psichico, e potrà sempre darci una lettura esplicativa anche se non molto gradevole all'orecchio.

E d'altronde, una quantità di difetti vocali e di pronuncia verranno eliminati con l'esercizio frequente e sano della voce e dei muscoli articolatorî.

L'arte della lettura e l'arte della vita.

Lo studio della lettura è una continuità di evoluzione intellettuale e spirituale in noi.

Per esso lo sguardo dell'anima si fa acuto a discernere tra le parole che altri ci tramandò, le verità migliori della vita, quindi ad alimentare le rivelazioni che dentro di noi nascono, quindi ad armonizzarle con le rivelazioni viventi negli spiriti fraterni.

La voce, educata a dire bene le parole del bene (e la utile bellezza della Poesia non può esser che il bene), assurge a una sacra missione: quella di farsi strumento a tramandare ed eternare le leggi della bontà, della fraternità, della solidarietà umana che è sempre una, e nell'esaltazione eroica di un momento singolare, e nella quotidiana consuetudine.

Leggere, chiarendole a noi e ad altri, espressioni di poesia colte in ogni tempo a un superiore livello, vale accertarsi e accertare altrui della perenne *volontà* con che l'Uomo ha sempre lottato per diminuire la distanza che lo separa da Dio, dalla Perfezione; per far vincitrice l'anima immortale sul corpo caduco, per tradurre nella pratica di ogni azione — elevata o umile — la Poesia che Dio alita nell'umano Pensiero.

Ed ecco divenire l'arte della lettura, ispiratrice all'arte della vita, ecco mutarsi l' esercizio del leggere da frivolo

passatempo in quotidiana preghiera, ecco divenire il libro — scelto con quel senso critico che l'esercizio affina — rivelazione dello scopo per il quale tutti fummo creati: il morale progresso dell' umanità camminante dall' uno all' altro mistero.

La voce che, leggendo Poesia attraverso i secoli, scopre il nome di Dio lampeggiante da ogni poema, riecheggiante da ogni canto, si fa sostegno all'anima affaticata nel suo sforzo verso il Bene.

La voce che, leggendo Poesia, si educa a' suoi atteggiamenti migliori, diviene più sicuro tramite da spirito a spirito, strumento insuperabilmente efficace a diffondere la semente del bello e del vero: vale a dire del buono.

Per intonare la voce e correggere i difetti di pronunzia.

La voce è l'organo cui l'anima presiede con tutta la sua volontà cosciente. Se si riesce a raffinare i sensi il funzionamento dei quali può essere indipendente dalla volontà, ancor più e meglio giungeremo a raffinare questo che funziona sempre per un impulso volitivo.

Hanno sperimentato i foneticisti (vedi i recenti studî del Prof. Carlo Biaggi a Milano e del Prof. S. Baglioni a Roma) che la nostra voce spontaneamente si intona con qualunque suono dell'ambiente esterno (per esempio: gli accordi di un piano) e anche con qualunque rumore che abbia in sè elementi musicali (quello del treno, o quello della strada o il rombo di una cascata).

Appunto in base a questa ancor misteriosa ma elementare legge di armonia, i recitatori e gli attori greci e gli oratori romani si facevano accompagnare da suono di cetra o di flauto.

Si capisce come — tanto meglio — nella conversazione noi riceveremo il tono dall'interlocutore che avrà parlato prima di noi, e intoneremo alla voce nostra (la quale, nel procedere del discorso, avrà naturalmente variato dalla nota iniziale) la voce di chi parlerà dopo di noi.

Ne consegue che la persona la quale parli più ripetutamente e con dominio d'autorità in mezzo ad altri, assimili — per il tono — le altrui voci alla propria.

Così l'attore principale di una compagnia — quello che è maestro agli altri — comunica ad essi il tono della sua recitazione.

E chi non ha osservato che ogni scolaresca parla con la tonalità dell'insegnante ?

Questa legge di fonetica, se fosse più conosciuta o più valutata, farebbe sì che nella scuola normale — dove si formano i maestri — fossero tenute in gran conto la lettura e la dizione, almeno come educazione dell'organo vocale, e come mezzo per esaminare e curare difetti di voce e di pronuncia i quali, restando nel futuro insegnante, saranno epidemici per i suoi allievi.

Oltre che le preziose osservazioni dei foneticisti, mi rende certa dell'influenza di una voce sulle altre, la esperienza del mio insegnamento.

So di avere, con la paziente ripetizione di opportuni esercizî, addolcite voci aspre, rafforzate esili voci puerili, portate verso le note medie voci o stridule o cavernose, e verso il tono chiaro voci ottuse. Molte ho corrette mal pronunciate consonanti e vocali. Fatica non lieta questa, ma il sacrificio della quale mi è stato sempre compensato da miglioramenti insperati nei discepoli che han saputo capire che cosa io facessi per loro e hanno accordato al mio il loro docile zelo.

Non voglio con ciò creare soverchie illusioni in alcuno: vi sono purtroppo voci profondamente patologiche, alle

quali non si può dar rimedio o non si può darne che in grado minimo.

I difetti organici non può l'arte medicare, ma sì le imperfezioni e le cattive abitudini.

L'imitazione nell'insegnamento.

Quanto ho detto fino ad ora, e in ispecie in questo precedente paragrafo, porta di conseguenza che l'allievo il quale voglia molto imparare deve non rifuggire dall'imitazione, ma — con intelligenza — proporsela se (e come potrebbe essere diversamente ?) ha fiducia nel maestro che ha scelto. Proporsela finchè non si trovi dentro, bene avveduto e pronto, il maestro che ognuno porta in sè.

Durante una lezione di lettura.

« Non si può leggere una poesia senza essere stati un po' in colloquio col poeta ». Queste parole ripeto a un allievo che mi dice col tono della più disinvolta indifferenza « I gemelli » del Pascoli. Cerco di farlo riflettere sulla bellezza che sembra non palesarsi al suo spirito.

Una fanciulla è sparita dopo un gran pianto che sonò nella casa, e il suo gemello ne chiede al padre pensoso che accenna lontano senza rispondere parola... Ne chiede alla madre seduta in disparte, con a fronte la « solitudine » che la morte lascia visibile a noi sebben altre creature ancora respirino col ritmo del respiro nostro. All'interrogazione del figlio la madre sorride, ma il sorriso si bagna di più copioso pianto.

« Sappi » risponde « è nel prato asfodelo ».

Interrogo l'allievo: Capisce lo stato d'animo della madre che parla ? Indovina in che modo parlerà ? la vede ? la ode ? che discorso tiene ella al figliolo ? perchè dice queste cose

e non altre? che cosa precisamente dice? la verità? una pietosa bugia? quale effetto vuole ottenere su di lui? e il suo cuore com'è?

Nessuna di queste domande incontra una risposta che garbo abbia. Vengo in aiuto dello smarrito:

La madre, che sola in disparte si sforzava di dominare il dolore, si riagita tutta all'interrogazione del fanciullo. La mano di lui che l'accarezza, forse, per indurla a rispondergli (col padre non ha osato tanto), le entra nel cuore rispalancandone la ferita. E lei, l'addolorata, è divisa fra la volontà generosa di non rattristare il figliolo e la necessità di lasciare sfogo alla propria sofferenza.

« Sorrise e lacrimò più tanto. ».

Un attimo, un silenzio dove par di sentire il rattenuto singhiozzo. Poi la voce un po' oscillante nel piantoriso si risolve alla risposta che non è menzogna (la madre non mentisce mai) è la verità, ma la verità privata del suo aspetto spaventoso. Contro il suo volto terribile si alzano le dolci mani difensive e il più duro lineamento è nascosto, e ciò che s'intravvede è ammorbidito.

« Sappi... è nel prato asfodelo... c'è bello »

s' affretta a spiegare, rassicurando, la voce che sa. « Oh » interroga nella pausa la voce ignara « e... lei com'è? ».

« Lieta, sebbene senza il suo gemello.

« Ed è là sola sola?

« No non è sola ma fra un fitto sciame ».

« E come fanno a bere e a mangiare? chi gliene dà?

« Un fiore hanno alla sete ed alla fame ».

« E io ci andrò pure? ». (In ogni pausa, tra verso e verso, spazia un' interrogazione del fanciullo).

« Sì, tu ci andrai... Sì, la vedrai... fra giorni ».

E in un brivido la madre avvinghia il fanciullo, se lo chiude fra le braccia, lo nasconde. E quasi non ha suono, — sfuma consunta dall'ardore che la ispira — la supplicazione finale:

« Resta con me ! s'ora ci vai, non torni ! ».

Nel silenzio che segue (quel silenzio pensoso della lunga pausa, dal quale rifugge chi non sa pensare) il fanciullo sembra assopirsi soddisfatto, acquetato, su l'esausto dolore della madre.

Ma un momento dopo il poeta ce lo mostra vagante per prati e boschi, in cerca della sorella, incalzato dalla sua necessità di amore.

Per giorni e giorni s'aggira così. Il poeta lo dice con poco:

Ma il giovinetto andò per prati e boschi
sempre cercando...

La voce del leggitore diffusa, insistente, significherà la lunghezza ansiosa della ricerca nella quale il fanciullo s'affatica, come appena può sfuggire alla vigilanza materna.

Certo: per giorni e giorni... dal momento che:

. . . . . Un giorno seguì l'api
a un prato, le ronzanti api ad un fonte.

Improvviso ecco il miracolo (quale sussulto dell'anima e della voce in chi legge !).

Nel fonte ritrovò la sua sorella.

E la delizia del ritrovamento, sebbene turbata dalla impossibilità del colloquio, canta il suo inno fatto di versi a coppia, simili nelle parole, identici nell'accentuazione, a rima ripetuta, quasi eco il secondo del primo. (E un effetto d'eco la voce dovrebbe raggiungere quasi movendo di lontano e avanzando a incontrare, a baciare, col secondo verso, il primo rimasto proteso ad attenderlo).

Il giovanetto si chinò sul fonte
e la fanciulla apparve su dal fonte.

. . . . . .
Aprì la bocca per chiamarla a nome;
subito anch'ella aprì la bocca a un nome.
Ed egli chiese chi l'avea rapita
se lieta le era la solinga vita;
ed ella presto rispondea, ma troppo,
ch'ella parlava mentre egli parlava.
Ed egli tacque, ed ella tacque: allora
egli riprese, ma riprese anch'ella.
E il giovinetto non intese e pianse.
E la fanciulla si confuse, e pianse.

È un piccolo dolce pianto di corruccio infantile: di fanciullo che è un po' deluso ma non si dà vinto e confida che basterà tornare all'assalto per vincere.

Chiara, teneramente risoluta suona infatti la voce subito dopo, quando il lontano appello della madre gli viene in aiuto:

« Ci chiama! Vieni con il tuo gemello
dalla tua madre! C'è, con lei, più bello! »

Ma ancora non riesce a intendere ciò che la sorella risponde nell'ansia che la fa parlare simultaneamente a lui. E poichè la madre chiama ancora, egli deve ubbidire e si china per il bacio di commiato:

. . . . . .le labbra
chinò... Che freddo in quelle dolci labbra!
Le diede un bacio susurrando: addio.
Ed un gorgoglio udì nell'acqua: addio!

Egli deve ritornarsene solo dal fonte che è dimora della sorella, ma ora dell'autorità materna si farà valida alleata: « Vieni tu, madre », dice traendola per la mano, dopo averle narrato che la sorella non è tra il fitto sciame ch'ella credeva, ma sola sola e senza quei fiori per il suo digiuno. « O figlio », la madre spiega, quando appare nel fonte la sua mestizia, accanto al lieto viso dell'adolescente:

« non hai due madri e non hai più sorella ».
E turbò l'acqua, e madre e figlia sparve
oscuramente qua e là nel gorgo,
fin che ondeggiando tremuli a fior d'acqua
vennero ancora figlio e madre in pianto.

È vano leggere a voce alta questi versi mirabili, se con la voce non si sa raggiungere il liquido senso dell'ondeggiamento e del tremolìo nel quale si frantuma e poi a poco a poco si ricompone l'imagine dei due volti reclini.

Vano (in questo caso come in ogni altro) è sperar di raggiungere con la voce il senso delle parole, se l'immagine non vive tangibile dinanzi allo spirito nostro, così da parere ai nostri occhi medesimi.

I due puri gemelli esili fiori,
fu breve la lor vita anche di fiori.

L'arbitrio del discorso parlato, familiare, si fonde qui alla perfezione armonica del verso, perchè un singhiozzo, un muto singhiozzo che fa tremare nella pausa la vibrazione della parola, è alla fine del primo verso.

Amor fu quello prima dell'amore

commenta il narratore concludendo. Ma si riprende — pensoso — a una contrazione del cuore:

Non forse amore ma dolor sì era

***

Le interrogazioni che io ho mosse, le osservazioni che ho fatte, le immagini che ho descritte, voi — che studiate l'arte della lettura — dovreste muovere, fare, descrivere a voi stessi, iniziando e continuando la vostra preparazione.

E di mano in mano che procederete nello studio, vedrete come l'istinto si desta, lo spirito di osservazione si acuisce, il senso critico diviene vigile e accorto. E neppure vi sfuggirà in questa poesia bellissima, e in altre, quanto potrà esservi di men necessario: indugi eccessivi del poeta su immagini predilette, richiami mitologici, passaggi eruditi, che si può non leggere senza che la continuità del canto ne soffra.

Per un perfetto lavoro mnemonico.

Spesso i miei allievi — dai quali quasi sempre esigo la recitazione a memoria — interrompendo l'affannosa ricerca delle parole sfuggenti alla mal sicura ritentiva, mi dicono con istizzita mortificazione: « Ieri sera (oppure: stamattina) sapevo così bene ! ». « E per quanto tempo — domando — lei ha studiato questa poesia (o questo brano di prosa) ? ». « Tutto il pomeriggio ! » oppure: « tutta sera ! prima d'andare a letto, due ore di seguito ! ».

Ed ecco perchè non si sa! Si studia troppo e troppo poco: si studia male.

Non accusatevi, come solete per giustificarvi, di poca o labile memoria. Imparate a lavorare la delicata cera dove non durano i segni che vi furono incisi con affaticata fretta ! Per veder dentro di noi nitide, sicure le parole, per vederle accompagnate da viventi immagini, è necessario studiare con riposata lentezza, più e più giorni, e facendo ogni giorno quel lavoro che — solo — è utile: quello che è esercizio senza sforzo, senza fatica. Quante volte in quelle affannate due o tre ore, avete letta e ripetuta la poesia che lì per lì pareva esser rimasta nella memoria, ma che poi la memoria ha ributtata da sè come un peso indigesto ?... Venti volte ? trenta ? quaranta ?... Ebbene quelle venti, trenta o quaranta volte distribuite nello spazio di... poniamo dieci giorni, a due o tre o quattro per giorno, avrebbero fissate indelebilmente in voi imagini e parole, e la valida incisione non si offuscherebbe nè si spezzerebbe neppure per il tormento di recitare davanti a quell'incontentabile ascoltatore che sono io.

Ricordate: *Natura non facit saltum.*

Nè basta, per imparar bene, rispettare la legge della lenta progressione: bisogna anche rispettare le esigenze dell'arte.

Non solo vano, ma dannoso è lo studio macchinale fatto unicamente per mandare a memoria. Esso inaridisce sulle nostre labbra le parole, le fa monotone e pesanti, sì che più difficile è poi ritrovarne il colore e l'ardore.

Io mi figuro le letture sbrodolate e pappagallesche con le quali si pretende d'imparare — in due ore, magari fra la digestione e il sonno — una malcapitata poesia, una sciagurata prosa! È naturale che quando — di fronte all'insegnante — si tenti di uscire da quel tono meccanico per andare verso la dizione colorita — l'imparaticcio mnemonico si scompigli. Sicchè, studiando a quel modo, vi siete cagionati un doppio male: non avete imparato a memoria e vi siete complicata la difficoltà del dire con arte!

Dalla prima lettura che farete di un brano, dovrete mirare a quel risultato massimo di espressione che è la vostra meta ideale e definitiva: dovrete leggere come desiderate di poter « dire » quando offrirete altrui il risultato del vostro studio; leggere considerando subito *tutti* gli elementi concorrenti a formare una sana ed efficace lettura.

Ossia: ricerca del disegno logico della frase, anche al di là della punteggiatura grafica, ricerca di passaggi di voce varî e sicuri nella libera scala della parola parlata; disciplina della respirazione — profonda, sicura, pronta — in accordo all'ampiezza delle frasi e al ritmo, lento o rapido, di esse; disciplina della sillabazione, incisiva e precisa, anche se lo stile del componimento la richieda rapida.

Le letture successive vi porteranno sempre più innanzi nella conoscenza dello scritto che, attentamente considerato, si illuminerà salendo — vivente — innanzi a voi: ogni parola vi scoprirà la sua propria fisionomia e, nella voce fatta esperta dall'esercizio ripetuto, vibrerà della sua particolare commozione.

Infine ben sentirete da quale altezza o profondità, da quale appassionato tumulto o riflessiva calma, da che esal-

tamento di drammatica visione o assillo di raccolto pensiero, sgorghi la voce del poeta della quale volete far rivivere la più remota intenzionalità.

E avrete raggiunto (risultato definitivo) *lo stile* dello scritto.

Così il lavoro mnemonico, procedendo collegato con quello artistico, non sarà più un fatto meccanico ma intellettivo, e darà frutti non labili.

In seguito, la memoria, educandosi, vi richiederà un tempo sempre men lungo, ossia andrà facendosi *pronta:* di quella prontezza che non esclude la durabilità.

Questo mònito ultimo, che mi ha dato occasione di ribadire e suggellare tutti gli altri, è anch'esso frutto della mia esperienza personale, ed è parso ottimo all'esperienza di quei discepoli miei che han saputo seguirlo.

Il segreto del mio poter dire molte poesie e anche brani di prosa senza esitazioni, senza inciampi e senza stanchezza, sta appunto in ciò: che ho sempre studiati i miei programmi attraverso un ampio spazio di tempo, leggendo una di seguito all'altra — non più che una volta o due per giorno — tutte le poesie e le prose di un dato gruppo.

Le tranquille convivenze creano il sicuro possesso, il lungo amore fedele !

PARTE SECONDA

IL MIO PROGRAMMA DI STUDIO.

Giacchè sempre, anche quando mi piaccia lasciar liberi gli alunni nella scelta della materia, mi si domanda: « Su che mi consiglia di prepararmi ? » voglio indicare una linea generale di programma, che mi sembra offrire ricco e vario esercizio a chi si proponga di studiare l'arte della lettura.

So che opportuna sarebbe stata un'Antologia. E vi pensavo infatti. Ma avrei dovuto limitarla alla parte classica, poichè tirannia di editori, giustificata gelosia di autori mi avrebbero impedito di riportare qui l'abbondante scelta da me fatta delle più significative poesie moderne.

Per i miei allievi sarebbe stato certo piacevole trovare raccolta in un sol libro tutta la materia che (ov'essi non possano affrontare la spesa di molti volumi) debbono faticosamente trascrivere nelle biblioteche. Ma... gli autori han ragione di essere gelosi dell'opera propria ! L'uso di comprare i libri (e quelli di poesia in ispecie) è così poco diffuso tra noi ! E molti esemplari di prim'ordine riportati in un'antologia, distoglierebbero certo taluno anche dall'acquisto dei volumi de' quali più è probabile la vendita.

Mi è dunque caro aver sostituito alla prima idea questa di un « elenco » il quale potrà spronare alla ricerca (speriamo anzi all'acquisto) del libro di versi.

***

Il mio programma, disposto in inverso ordine cronologico, risulta in massima parte composto della poesia maggiore: quella che c'insegna la lingua nelle sue espressioni più belle, vale a dire nelle più chiaramente significative, ne' suoi atteggiamenti di maggior nobiltà e compostezza, nelle movenze sue più robuste ed eleganti, ed è — o mi sembra — il meglio atto a dare una durevole esperienza, per la quale si possa poi leggere, con sano criterio e con piacevole effetto, qualunque autore.

Bevete alle fonti più limpide, alle più gagliarde vene: meditate la parola immortale, mirate la strofe granitica, imparate a governare con ampî respiri, con sapiente cammina-tura, il periodo gigantesco. La pena di piegarsi a esercizî di sillabazione, di pronuncia, di misura, vi sarà alleviata e compensata dalla convivenza con i grandi autori, i quali, in un loro verso, ci sollevano alto l'anima incontro a quanto è più divino, o ce la profondano a considerar da presso quanto è più umilmente umano.

Il mio elenco s'inizia dunque con i moderni: Vi consiglio di risalire il tempo a ritroso, per acquistare esperienza prima di trovarvi a fronte del Padre, del Signore della Poesia.

I poeti moderni vi offriranno men ardua difficoltà: frasi e parole men lontane dai modi del nostro linguaggio familiare, abbondanza di particolari psicologici e descrittivi; immagini che men difficilmente possiamo far vive dinanzi a noi, giacchè sono state vedute nell'atmosfera nella quale noi stessi respiriamo ed effondiamo della nostra vita.

ELENCO
DEGLI AUTORI E DEI BRANI PROPOSTI (1).

GABRIELE D'ANNUNZIO.

Poesie.

La morte del Cervo. (Dal libro « Alcione » Edit. Treves - Milano).
Il volo d'Icaro. » » » »
(Chiusa del Ditirambo IV).
L'olivo. » » » »
La Spica. » » » »
La pioggia nel pineto. » » » »
Canto augurale per la nazione eletta. (Dal libro « Elettra » Editore Treves - Milano).
Alla nutrice. (Da: « Il poema paradisiaco » Edit. Treves - Milano).

Prose (2).

Il canto dell'usignuolo. (Dal romanzo « L'Innocente » Editore Treves - Milano).
La fontana muta. (Dal romanzo « Le vergini delle rocce » Editore Treves - Milano).
La sinfonia marina. (Dal romanzo « Il trionfo della morte » Editore Treves - Milano).
L'Attrice. (Dal romanzo « Il fuoco » Editore Treves - Milano.)

GIOVANNI PASCOLI.

L'Aquilone. (Da: « I primi poemetti » Edit. Zanichelli - Bologna).
Colloquio. (Da: « Myricae » Edit. Giusti - Livorno).
I Gemelli. (Da: « I poemi conviviali » Edit. Zanichelli - Bologna).
La tovaglia. (Da: « I canti di Castelvecchio » Editore Zanichelli - Bologna).
I due fanciulli (Da: « I primi poemetti » Edit. Zanichelli - Bologna).
Il mendico. (Da: « I canti di Castelvecchio » Edit. Zanichelli - Bologna).
Paulo Ucello. (Da: « I poemi italici » Edit. Zanichelli - Bologna).

---

(1) Dispongo i brani nell'ordine spontaneamente arbitrario seguito nei Commentarii.

2) Per questi frammenti vedi il volume: « Prose scelte » Editore Treves » Milano.

GIOSUÈ CARDUCCI.

Poesie.

(Raccolta completa: Editore Zanichelli - Bologna).

Nell'annuale della fondazione di Roma. (Da: Le odi barbare).
Roma. » » » »
Alle fonti del Clitumno. » » » »
In morte di Napoleone Eugenio. » » » »
Miramare. » » » »
Congedo. (Da: Le rime nuove).
Il Comune rustico. (Da: Rime e ritmi).
A Garibaldi. (Da: Le odi barbare).
Il canto dell'amore. [Frammento centrale. Dal verso: « Da i vichi umbri che foschi tra le gole » al verso: « Il mondo è bello e santo è l'avvenir »].
(Da: Le rime nuove).

Prose.

(Raccolta completa: Editore Zanichelli-Bologna).

La chiusa del discorso: « *Per il tricolore* ».
La chiusa del discorso: « *In morte di Giuseppe Garibaldi* ».
Frammento dalla Prosa polemica « *Ça ira* » [Il lago di Garda e le lavandaie di Desenzano]

ALESSANDRO MANZONI.

Da: « I Promessi Sposi ».

Disputa fra il Conte Attilio e il Podestà (Cap. V).
Fra Cristoforo in casa dell'ucciso (Cap. IV).
Dialogo fra il Cardinale e Don Abbondio (Cap. XXV-XXVI).

GIACOMO LEOPARDI.

Da: I Canti.

A Silvia.
Canto notturno di un pastore errante nell'Asia.
Ultimo canto di Saffo.
L'infinito.
La sera del dì di festa.
Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima.

UGO FOSCOLO.

Alla sera.
In morte del fratello Giovanni. } Sonetti.

Frammento da: « *I Sepolcri* ». (Dal verso « A egregie cose... » al verso « E pianti ed inni e de le Parche il canto »).

GIUSEPPE PARINI.

Da: IL GIORNO.

L'uso della cipria. (Il mattino).
La vergine cuccia. (Il meriggio).
Le amiche. (Il vespro).

FRANCESCO REDI.

Contro il bere acqua. (Dal Ditirambo: « Bacco in Toscana »).

GABRIELE CHIABRERA.

Il riso.

TORQUATO TASSO.

Da: LA GERUSALEMME LIBERATA.

Duello fra Clorinda e Tancredi. (Canto XII).
Il giardino d'Armida. (Canto XVI).

LODOVICO ARIOSTO.

Da: ORLANDO FURIOSO.

Cloridano e Medoro. (Frammento: Prime ottave del Canto XIX).
Pazzia d'Orlando. (Canto XXIII).

POLIZIANO.

Canzon di Maggio.

LORENZO IL MAGNIFICO.

Trionfo di Bacco e Arianna.

GIOVANNI BOCCACCIO.

Da: IL DECAMERONE.

Chichibio e le gru. (Giornata VI - Novella IV).
Calandrino nel Mugnone. (Giornata VIII - Novella III).

FRANCESCO PETRARCA.

Da: Il Canzoniere.

La canzone: « Chiare fresche e dolci acque ».
Sonetto: « Levommi il mio pensier... ».
» « In qual parte del ciel... ».
» « Se lamentare augelli... »
» « La vita fugge... ».

SENNUCCIO DEL BENE.

Sonetto: Non si potria compiutamente dire...

DINO COMPAGNI.

Innamoramento del poeta in primavera. (Al novel tempo e gaio...).

GUIDO GUINIZELLI.

Sonetto: « Veduto ho la lucente stella Diana... ».

GUIDO CAVALCANTI.

Ballata « *Dall'esilio* ». (Perch'i' no spero...).

DANTE.

Da: La vita nova.

Sonetti: Tanto gentile... — Negli occhi porta...

Da: La Divina Commedia.

Francesca da Rimini (Inferno - Canto V).
Piccarda. (Paradiso - Canto III).
Mastro Adamo e Sinone. (Inferno - Canto XXX).
Casella (Purgatorio - Canto II).

JACOPONE DA TODI (1).

La Crocifissione. (Lauda drammatica).

---

(1) Questa Lauda e molte delle liriche di Classici qui indicate troverete nella Raccolta del Carducci: « **Primavera e fiore della lirica italiana** » - Editore Sansoni - Firenze.

SOMMARIO COMMENTO ESTETICO
DELLA
MATERIA PROPOSTA

GABRIELE D'ANNUNZIO.

Il più prossimo a noi è il poeta che ha espresso e rappresentato con finita perfezione di modi e d'imagini la sensuale bellezza, l'eroismo e la violenza plastica: il D'Annunzio, l'arte del quale raggiunge un supremo rilievo ne « La morte del Cervo ».

Non si può leggere questo canto scultoreo se non con gonfie vene e impetuoso respiro. L'illusione di crescere su noi, di conseguire una forza ignota deve rapirci, se ci fu dato di riudire dentro di noi e di emettere viva da noi la voce che dettò al poeta il magnifico racconto.

In esso: annoiate mollezze d'attesa, scatti di subite meraviglie, ansioso presentimento di portenti; e poi: il ricco senso scultoreo della superba lotta, la quale sarà tanto più evidente quanto più si rifuggirà, nel descriverla, dal pensiero dell'*effetto*, quanto più la veemenza della dizione bronzea sarà, non mitigata, ma contenuta, e si esprimerà con la forza interiore della convinta visione, più che con le esplosioni vocali che trascinano così facilmente all'enfasi declamatoria.

Deliziose parentesi di riposata freschezza vedrete aprirsi nel violento racconto il quale, negli ultimi tratti specialmente, ha effetti onomatopeici di sovrano valore.

Dopo il tumultuoso ansito della lotta, il respiro ampio e tranquillo del trionfo.

Infine, il canto — che vi chiese tutta la vostra virtù vocale e linguale — si chiude con un alito lieve e diffuso descrivente il disparire del Centauro vincitore verso il Mito, dal quale uscì a rivivere un istante per miracolo di poesia.

. . . . . Sparve, ombra labile,
verso il Mito, nell'ombre del crepuscolo.

***

Alta e fremente voce, accesa da superbe impressioni di volo, di luminosità, di ebbrezza conquistatrice darete al tratto finale del « Ditirambo di Icaro ».

***

« L'ulivo » (fresca voce mattutina), « La spica » (calda voce d'oro meridiano), « La pioggia nel pineto » (voce d'argentina liquidità) si possono considerare insieme: delicati fiori di poesia sbocciati da uno stesso rapimento di contemplazione: sottile e penetrante contemplazione di fenomeni naturali, che è del D'Annunzio l'originalità genuina, il suo contatto meglio aderente con gli elementi.

La strofe saffica della prima poesia disegna bene l'albero chiaro e leggero, con chiome diffuse.

La strofe della seconda è quadra e mossa da un placido ondeggiamento come i campi folti di messi.

E quella della terza è sottile, pungente, guizzante e varia di ritmi brevi e veloci: aghi di pioggia e aghi di pini.

***

Il « Canto augurale per la nazione eletta » (bellissimo fra le laudi eroiche) descrive — con un battito crescente di respiro e di ardore, onde a volo s'innalzano le strofe una sull'altra — un rito di glorificazione che il Poeta vede compiersi sull'immagine della Patria.

Si apre il canto — infiammato di amore e di orgoglio — con la contenuta trepida esclamazione di un voto, e si chiude ripetendo le parole di quel voto in uno sfrenato grido d'imperatoria profezia, oggi avveratasi:

Italia, Italia,
sacra alla nuova aurora
con l'aratro e la prora!

***

Una voce sommessa, densa di vita interiore, saliente alle labbra come un sospiro, in sillabe tenui e dilatate, è nel canto notturno « Alla Nutrice » (il più bello del « Poema paradisiaco ») soffuso d'accorato struggimento, di abbrividente nostalgia, assillato da un pungente richiamo verso il più puro e commosso senso di umanità.

***

Della prosa dannunziana vi consiglio frammenti che son come tastiere mirabili di parole inspiranti alla voce varietà ricchissima di altezza, di quantità, di colore.

Brani di virtuosismo linguale, che valgono a dare sicurezza di respiro e precisa agilità di articolazione.

GIOVANNI PASCOLI.

Il D'Annunzio è tutto sensi, tutto estetica: il Pascoli è tutt'anima, tutto umanità. L'aspetto d'ogni cosa gli si specchia nel profondo, e si arricchisce per lui di una desta conscia sensibilità.

Le piante, i bruti hanno colleganza di passione con i più perfetti dei viventi.

Mirabile, anche se trascende talora a eccessi di virtuosismo, è la sua attitudine a tradurre in parole del nostro linguaggio le voci animali, il brusìo delle piante, le menome oscure vibrazioni che, non l'orecchio, ma la silente anima avverte, i fruscii del mistero che ci passa accanto e ci lascia piangenti o lieti, senza che noi sappiamo perchè.

Di quale isolamento dalla vita e di quanta coesione con essa è questa poesia che ha così profonde radici nel silenzio e nel mistero, e sale fin dove tutto è detto e tutto rivelato!

Alcuni degli esempi ch'io ne propongo:

« L'aquilone », « Colloquio », « I gemelli », « La tovaglia » chiedono tutti una voce sommessa e diffusa, prossima al sospiro, un pausare frequente e ampio, una misura lenta: il passo di chi va pensoso. Ogni verso esce da un interiore raccoglimento sempre più profondo e in quello finale è chiuso un singhiozzo che non si ode, ma percuote il cuore di chi legge od ascolta.

> « ti pettinò coi bei capelli a onda
> tua madre: adagio, per non farti male ».
>
> « E Maria? Maria prega oggi per me ».
>
> « Sparvero prima della primavera ».
>
> « due nostre lacrime amare
> cadute nel ricordare ».

È una delle virtù più care nel Pascoli quella di saper circonfondere di dolcezza la morte. La quale, quand'egli ne

parla, non ci fa meno dolere e piangere, ma ci fa dolere e piangere con soavità; si spoglia di quanto ha di pauroso e deturpante.

« Morte bella parea » agli occhi del Petrarca, e qui pare nella poesia pascoliana.

Il morto adolescente dorme in seno alla terra placido e soletto come nella felice stanchezza di una gioconda corsa di gara. Egli fa giustamente invidia a chi morrà dopo aver tutta perduta la fiduciosa ignoranza del vivere.

La morta madre viene, mesta ma ancor capace di sorriso, a ricercare la famigliuola nel dolce e amaro mondo, e il suo potere materno è ancora pieno sull'animo del figliuolo fatto adulto il quale — dinanzi a lei apparita con le lacrime e il sorriso d'un tempo — si sente costretto a mitigare la pena tetra e rimproverante, in una malinconia rassegnata che chiede perdono e rassicura.

Nello struggimento di non poter riabbracciare la fanciulla che adora nell'imagine di sè, il giovinetto a lei gemello muore. Muore come Narciso, consunto dall'inappagabile desiderio dell'inesistente. Due fiori che avvizziscono, cui ribeve il sole le vitali essenze. « Sparvero ». Morire è dileguare.

E tuttavia non del tutto. Assentarsi dal mondo, dove si potrà tornare ogni notte, attratti dal bianco della tovaglia che la bambina — adulta — vorrà dimenticare stesa, per accogliere quelli che sentiva chiamare: « tristi e pallidi morti », ma ch'ella, serbando, nel farsi grande, ingenua anima di poesia, sa quanto siano cari e soavi. Riammireranno con i loro occhi che sanno l'al di là, le cose che seppero in vita, e delle quali con amoroso sforzo vorranno ricordare il nome: il pane, la tela a dama: dovizia casalinga; le rifiorenti lacrime: dovizia umana.

Nell' imagine della madre la quale — non vista — esplora i fanciulli addormentatisi fra collera e paura, è mostrata la Morte — giudicatrice improvvisa — all'uomo,

il quale sembra non poter superare il suo destino di violenza e d'odio, e ascendere alla troppo ardua conquista d'una legge di bontà universa: la sola che potrebbe condurlo a raggiungere, forse, la ragione dell'esser suo, a considerare con tranquillità, se non a spiegare, i due tremendi misteri: — nascere, morire — che racchiudono l'esistenza. Come ne « L'aquilone », quando alla visione chiassosa del sollazzo puerile succede quella tacita del morticino, sono qui, ne « I due fanciulli », profondi passaggi di voce: dalla vivezza squillante del giuoco e della rissa infantile, al tono cupo e sommesso che descrive il sonno, il buio e le paure, quindi all'accento mitemente solenne del mònito umano.

Più complessa poesia è « La madre », dove è una frequente alternativa di voci e molta virtù onomatopeica. Anche qui il senso della morte che è bella perchè liberazione dal dolore, e qui, più che altrove, largo e possente il senso dell'al di là. Ecco tutta una descrizione di fiumi e di paludi inferne, ecco la pena dell'empio travolto da fiotti improvvisi, rilanciato dal fondo dell'abisso alla sponda del fiume ove, tra terra ed acqua, errano l'ombre che dovranno rivivere dopo l'insegnamento della morte. Ecco le implorazioni alte e piangenti del figlio (quindi voci prolungate a piena gola, accennanti grida e singhiozzi); ed ecco le voci eteree della beatitudine, la calma immobilità dell'Eliso, la sodisfatta serenità presso Dio, là dove nulla giunge del dolore terreno, dell'orrore inferno. Nulla giunge... ma sì il pianto del figlio all'anima della madre cui tutta l'acqua del Lete non può dare oblio. E vediamo l'affannosa ricerca materna per i gorghi ciechi, udiamo di nuovo l'implorazione dell'espiante, cui la madre risponde chiedendo essa perdono del non commesso male.

Il Poeta (spirituale conquistatore) cerca giustamente in cospetto della morte la parola definitiva della vita: quale parola trova egli, il Pascoli? Amoroso olocausto, perdono, bontà sacrificale, superiore rassegnazione. Così ne « La

madre », così nel « Mendico » per la bocca del quale parla tutta l'umanità che deve imporsi il coraggio di vivere senza pane e senz'amore. Il mendico, il quale di tutti i beni che gli furon negati si fa un bene supremo: quello di morire senza dover nulla rinunciare, senza rimpianto, nè rimorso, nè paura; morire in pace, poichè « senz'onta di gioia » ha vissuto.

Questo, che vi consiglio per abituarvi alla poesia di pensiero, non è il solo canto dove il Pascoli (da troppi solo conosciuto come il poeta delle piccole cose e... della « Cavalla storna ») raggiunga — se ben per diverse ascese — una leopardiana altezza di meditazione.

Il mio programma vuole iniziarvi a una scelta senza imporvene i limiti. Percorrete tutti i molti volumi del Pascoli: lo troverete poeta di larghissimo sguardo, glorificatore della vita come della morte, innamorato descrittore di costumanze campestri, evocatore di eroismi, rinnovellatore di miti, nonchè traduttore, e, vorrei dire, ricostruttore di poesia antica e specialmente della omerica. Dovunque (anche là dove men sicure sembrano le sue visioni), conoscerete insuperato in lui il magistero del verso, la dovizia della rima, la sapienza pittorica e scultorea, la virtù onomatopeica, la simpatia umana, la conoscenza dell'amore (che di rado appare espresso soggettivamente, ma con novità assoluta di accenti), la nobiltà del dolore, la serenità filosofica, il fresco e felice senso dell'umiltà francescana — pacificatrice non mortificante — (come in « Paulo Ucello » esemplare di somma bellezza) e il caldo senso della doviziosa vita pagana (come in molti dei « Poemi Conviviali »).

Valentino ed Anticlo, Suor Virginia e Saffo ed Elena ha saputo rappresentare questo grande solitario, che dal suo cantuccio di dove udiva

le reste brusir del grano

udiva anche e vedeva l'universa vita.

GIOSUÈ CARDUCCI.

Poeta della Storia e della vita civile è il Carducci: poeta d'impeti e di sdegni, che sa dire con atletica forza — anche se non sempre con finita bellezza — tutto ch'ei vuole.

Il sacro nome di Roma sta ne' suoi versi così solennemente inciso come su fronte d'arco trionfale. L'amore della gran Madre può tanto in lui, che un momento gli fa chinare la testa — fatta per sovrastare ribelle e crollarsi sdegnosa — un momento gli smorza nella gola la veemente voce in un accento di religioso raccoglimento.

. . . . chinato ai ruderi
del Fòro, io seguo con dolci lacrime
e adoro i tuoi sparsi vestigi,
Patria, diva santa genitrice.

Così l'ode: « Nell'annuale della fondazione di Roma ».

Nel corso delle mie pagine ho già avuto occasione di dire dell'altra spaziosa ode che canta Roma contemplata dal Gianicolo e tutta raffigurata nel verso di gigantesco afflato, di maestosa forza dinamica:

Nave immensa lanciata ver' l'impero del mondo.

Ed anche ho già fatto cenno di quella che è certo la più perfetta espressione del Carducci: l'ode « Alle fonti del Clitumno », dove con pari virtù di fedele precisione e di sconfinante bellezza, è fermata la remota intuitiva visione storica ed è inciso il paesaggio presente, seguito in ogni lineamento, rispecchiato in ogni tinta.

Forme e colori vivono nel paesaggio dannunziano e pascoliano, ma, mentre quello vi si precisa quasi sempre con un

turbamento sensuale e questo con una commozione umana, il paesaggio carducciano soprattutto vi persuade per esattezza pittorica.

Anche ne è un perfetto esempio nell'Ode « In morte di Napoleone Eugenio »:

> O solitaria casa d'Ajaccio,
> cui verdi e grandi le querce ombreggiano
> e i poggi coronan sereni
> e davanti le risuona il mare!

La bellezza di questa ode, percorsa da fremiti di tenero compianto e di solenne monito, culmina alla chiusa con la visione della Còrsa Niobe alta nella notte contro il selvaggio mare, sul quale tende le braccia e getta lunghe dolenti note. Il tono generale della voce che questa immagine vuole è basso e remoto: il senso dell'immensità notturna e della secolare disperazione dovranno inspirarla.

***

Modi di elegia e di tragedia si alternano in « Miramare » (pur essa bellissima fra le odi carducciane). Anche qui pitture perfette di paesaggio — anche qui lunghe voci lamentose che s'innalzano deprecando e si gonfiano ad accogliere e rimandare il lontano ululato del crudele Iddio disfogante il lungo rancore, ghignante la voluttà della prossima vendetta.

Bei contrasti di voci sono in « Congedo » che s'apre con i modi del sarcasmo, e poi s'innalza sui giocondi ritmi creati dal fabbro onnipossente (il Poeta) e si chiude con accenti di sodisfatta umiltà.

E son varie melodie nel « Comune rustico » dove suona, con sacerdotale altezza, la voce del Console che comanda

— nel nome di Dio — l'amore e l'olocausto patrio; dove palpita accorata la preghiera delle madri; dove gira con lenta meraviglia lo sguardo delle giovenche e dove — in un verso che pare un trillo di allodola — brilla il mezzogiorno.

***

Nell'ode « A Garibaldi » è — o mi sembra — la più degna evocazione che la poesia abbia saputo fare dell'eroe incantevolmente umano e divino.

Un breve giro di strofe possenti ci trasporta dalla notturna visione del Grande sconfitto all'accesa visione di Lui glorioso per sempre, divenuto storica divinità della Patria.

Il canto ha un gagliardo moto ascendente dalla terra al cielo, e la voce dovrà ascendere da toni oscuri a toni luminosi, da lentezze di elegia ad alate impetuosità epiche.

Uno dei passi più notevoli della poesia carducciana anche mi sembra la parte centrale del « Canto dell'amore » la quale offre uno studio di dizione interessantissimo. Bisognerà far della voce due istrumenti: l'uno capace di delineare una melodia crescente dall' « a solo » al « coro » con progressivo aumento; l'altro capace di incidere in quella melodia i varî tocchi di paesaggio succedentisi di strofe in strofe.

***

Modi eroici e sarcastici e aspetti meravigliosi di paesaggio troverete pure nei passi di prosa carducciana che vi consiglio, poichè lo studio del verso vi avrà educato validamente l'orecchio e la respirazione alla varia melodìa.

I DIALOGHI DEL MANZONI.

Entrando nel campo dei classici, il primo cimento che vi offre il mio programma, sono alcune pagine de « I promessi sposi » scelte fra le più ricche di dialogo, di quel dialogo così possente, così vivido che si potrebbe tramutare da didascalico in drammatico. Ottimi, dunque, per educarvi ai più agili passaggi.

Una lenta pacata voce di spirituale tenerezza, pur nella austerità dell'ammonimento, è quella del Cardinale Federigo; voce stentorea, saltellante e talvolta stridula quella di Don Abbondio, or lanciante, a mo' di fucilate, frasi d'ignara stolida aggressività, or ritraendosi in un balbettamento di umiliazione e di scusa.

Mansueta, ma ferma e sicura voce d'umiltà illuminata e serena quella di fra Cristoforo: la voce di chi ha tutto rinunciato per tutto dominare.

Due voci che tentano sopraffarsi con accalorata eccitazione — distinte: l'una (quella del Conte Attilio) da una maggior vivezza giovanile e scherzosa, l'altra (quella del Podestà) da una più grave e un po' accademica convinzione — udite nella famosa disputa alla mensa di Don Rodrigo. Il quale interpone la sua voce alta e pacata fra le altre due per acquietarle. Vocetta stridula di essiccato, quella del quarto interlocutore: il dottor Azzeccagarbugli.

Sconfinando dalla mia scelta, troverete nella moltitudine di personaggi dell'immortale romanzo (che vi consiglio di leggere ad alta voce tutto) ogni modo di umano linguaggio: dai più plebei ai più aristocratici, dai più volgari ai più spirituali. Tentarli, anche senza tutti conseguirli, vi sarà non dubbio arricchimento.

Anche sicura educazione vi sarà seguire, improntate a schietta vivente semplicità, le parti narrative, abituandovi a sostenere con elegante snellezza, l'ampio sviluppo del periodo manzoniano.

GIACOMO LEOPARDI.

Stiamo con rispettoso timore, dinanzi alla poesia del Leopardi. Interroghiamola, interroghiamoci profondamente quanto è possibile; raccogliamoci a lungo, anelando a una perfetta astrazione.

Escluso ogni virtuosismo di voce, ogni facile effetto, proponetevi il conseguimento della più intima e intensa commozione la quale si esprima da voi con la più nobile sobrietà.

La voce si effonde più che non salga, aumenta di quantità più che di altezza, nel fastigio delle magiche strofe dove un linguaggio quasi sempre di nuda semplicità (così, certo, nel « Canto notturno di un pastore » altissimo su tutti) è eternato in armonie indistruttibili.

La comune definizione che si dà del Leopardi: « poeta del dolore » non vi tragga nell'errore di esprimere questa titanica bellezza di eroico spasimo con una dizione molle e lacrimosa.

La poesia leopardiana dice la vita guardata con la costante spaventosa lucidità di un uomo cui non soccorse illusione di sodisfatto amore. Non già che l'amore sia assente dalla poesia leopardiana: ma esso è colto inesorabilmente al di qua o al di là del breve segno dove magico arde in visioni di conquista, di possesso, d'immortalità.

Osservatori superficiali potranno asserire che mancò al Leopardi il senso della gioia. E che cos'è il suo dolore, se non privazione di quella gioia che il sogno e la speranza gli

figurarono viva e cognita più che non avrebbe potuto la realtà ?

Troverete nella dolce e desolata canzone a Silvia (che è proprio il rimpianto della gioia pregustata e perduta):

Lingua mortal non dice
quel ch'io sentiva in seno !

e anche:

Quale, allor, ci apparia
la vita umana e il fato !

Egli conosce il volto della felicità (specchiante l'armonioso ricambio, la voluttuosa fusione di due giovinezze amanti), ma sa che la cieca natura troppo spesso, con indifferente mano, toglie d'accanto alla creatura innamorata l'essere che le era divenuto ragione e appagamento del vivere, e ne muta la soave letizia in quella cupa angoscia che fa invocare la spaventosa morte.

« La vita è anche gioia ! ». si ribella taluno cui l'assillo del pensiero leopardiano affatica. Ma chi — dei pochi fortunati cui il senso della gioia è dato conseguire — può trattenere il breve dono un minuto oltre quanto gli conceda la legge fatale che tutto trasmuta, altera, rende irriconoscibile ?

« La vita è anche gioia ! ». Certo. Il Poeta lo sa. Ha sentito il suo cuore gonfiarsi d'impetuosa speranza verso la ridente imagine. Ma appunto perchè la gioia esiste, ed è di tutti suprema aspirazione, è orrendo che sia fugace per tutti e che sia negata a tanti ! E negata è — sempre — ai moltissimi nati privi di « amene sembianze » e di fortuna; ossia alla parte più numerosa della famiglia umana, nella quale il Poeta vede un grandioso tormentato plinto su che innalzare il suo immortale monumento al Dolore.

Per ciò, perchè egli fosse interprete di questa grande umanità in travaglio, la gioia sfuggì sempre al Leopardi senza concedergli il refrigerio di un attimo.

Egli non doveva mai essere distolto dall'eroica meditazione, per la quale la sua poesia si profonda in gorghi di ribelle interrogante angoscia e risale a pure altezze d'accettazione dove il Dio — che sembra negato — riappare più alto.

È un Dio immite, ragionativo, titanico, il quale impone l'estremo coraggio: quello di sopportare la disperanza.

Per esso, l'errante pastore che, nel pensoso fascino della notte, intuisce — abbrividendo — la misteriosa fraternità fra gli astri ripercorrenti in eterno il cammino de' cieli, e il suo piccolo io sospinto senza tregua per i sentieri terreni, dopo essersi agitato nell'ansietà di mutar sorte mutando forma, si ricompone mirando in sè la legge dell'universo dolore, cui in vano si cercherebbe sfuggire, ma dall'armonia della quale può ogni creatura trarre energia di sopportazione.

Per questo Dio di eroica filosofia, Saffo, la non amata, si dispone alla volontaria morte, senza lacrime nè imprecazioni avvilienti, augurando, anzi, all'indifferente amato:

> Vivi felice, se felice in terra
> visse nato mortal.

Dio è ne « L'infinito » dov'è dolce al Poeta naufragare; Dio è in quel solitario « canto dell'artigian » che dileguando nella lontananza, scioglie il poeta dal suo strazio interiore e lo trae, con più solenne cordoglio, a considerare la vanità d'ogni umano accidente.

Dio sorge fra il Poeta e l'imagine della bella estinta e, dal brivido carnale che la bellezza invincibilmente accende, fa scaturire l'alta considerazione: il bello convertito nell'orribile, l'essere precipitante nel non essere, il tutto nel nulla per una piccola oscura causa, per « lieve obietto ». Vertiginoso pensiero, fraterno a quello dell'umiltà cateriniana: « l'uomo non è in se medesimo ».

Senonchè, il Poeta, assaporando l'amarezza del mirare questo povero mondo nel quale noi inorgogliamo senza saper di che, nel quale « i più degni moti e pensieri son così di leggieri da sì basse cagioni e desti e spenti », non si concede il conforto di credere all'esistenza di un mondo migliore dove ci sia benignamente spiegato il crudele congegno di questo. Egli offre all'accettazione dell'uman destino la sua anima nuda, solitaria e solenne: anima d'immortale.

Ricordo un'espressione del Carducci, che mi sembra di quelle espressioni (anche un grande può scriverne) dove la parola tradisce, forse, l'intenzione: « All'anima infelice di Giacomo Leopardi tramonta — fra gli spasimi dei deboli nervi — l'idea di Dio ».

A me pare ch'egli la raggiunga più lontano, al di là del conforto.

L'accettazione che il Leopardi fa del dolore senza Dio, mi sembra virile accettazione, prometèo coraggio, rinvigorente martirio.

E dinanzi a Lui, che tutta ricevette e sostenne in sè l'umana tristezza, lieve e facilmente sopportabile deve la parte nostra sembrare a noi, come al cristiano — oso dire — che mira e adora il divino Crocefisso.

UGO FOSCOLO.

La struggente malinconia del Foscolo — il più degno compagno che il Leopardi abbia nel suo tempo — è agitata da guizzi nervosi di ribellione. Così nell'invocazione sommessamente appassionata del sonetto *Alla sera* e di quello *In morte del fratello*, nel quale sospira e freme uno dei più bei versi della nostra letteratura:

Ma io deluse a voi le palme tendo.

***

Il frammento che vi consiglio da « I Sepolcri » — il grande carme sonoro di toni epici, sospiroso di elegiaci — offre alla vostra nascente virtù di lettori, ormai consci di ciò che sia il governo di un periodo e l'economia della voce, un bel cimento nel tratto che evoca i monumenti in Santa Croce, dai quali trae il poeta motivo di proclamare Firenze — già beata per le sue naturali bellezze e dovizie — più beata perchè custoditrice delle itale glorie in sacri marmi che saranno auspicio agli animosi intelletti cui la Gloria seduca.

(Questa riassuntiva versione in prosa, ch'io vado accennando, di alcuni passi, vi consiglio di far sempre per veder riflesso in un tracciato più semplice e raggiungibile il lineamento logico della Poesia e trovar, di subito, come atteggiare concordemente ad essa la voce).

Vi consiglio di giungere con lo studio de « I Sepolcri » fino all'evocazione della battaglia di Maratona: uno dei più perfetti esempi di onomatopeia.

Udite gli ampi ritmi dove il verso si adagia cupo, o quelli serrati dov'esso trascorre veloce e sfavillante (li vedrete alternarsi in un chiaroscuro mirabile) e rilevate — incidendoli o prolungandoli — i suoni di consonante o di vocale meglio atti a rendere l'impressione or dell'oscurità rotta da corruscar d'armi e da fumosi incendî, or del pauroso silenzio invaso da cupo tumulto d'assalti, con bellici suoni e veloce scalpitìo di cavalli, e pianti di soccombenti e inni di vincitori e i canti delle sodisfatte Parche.

Tento una rappresentazione materiale di questo effetto onomatopeico e trascrivo il frammento sottosegnando con un tratto orizzontale i versi o le parti di verso ove odo la

voce spaziare e prolungarsi o cupa o clangente, e distinguo l'incalzar dei ritmi veloci col sovrapporre piccole verticali alle sillabe loro, più fortemente accentuate.

Il navigante

. . . . . .

vedea per l'ampia oscurità scintille
balenar d'elmi e di cozzanti brandi,
fumar le pire igneo vapor, corrusche
d'armi ferree vedea larve guerriere.
cercar la pugna, e all'orror de' notturni
silenzî si spandeva lungo pe' campi
di falangi un tumulto, e un suon di tube
e un incalzar di cavalli accorrenti
scalpitanti sugli elmi a' moribondi
e pianto ed inni e de le Parche il canto.

DAL PARINI AL « DOLCE STIL NUOVO ».

M'affretto, ormai, nel cammino, e seguo senza addentrarmi in particolari, la linea complessiva del programma.

Eccovi dunque, sempre risalendo il tempo, dal Parini al Dolce stil nuovo, una ricca varietà di armonie e di immagini.

Prima, l'ironia pariniana (difficile a voi, giovani, che poco avete sofferto) la quale fa uscire dal superato dolore una voce che lacera e brucia ostentando la carezza e la lode; poi l'ebbra giocondità spavalda del Redi che magnifica il

buon vino con la voce ridevole del suo Bacco briaco, il quale ora insegue a perdifiato una frase senza fine, ora spezzetta le parole in ritmo di sicinnide; e poi ancora l'argentina leggiadria madrigalesca della Canzonetta del Chiabrera; e ancora la semplice e doviziosa narrazione che spazia con agile e solenne ala nell'epica ottava del Tasso e dell'Ariosto. Segue il vivido gaudio della ballata del Poliziano, che inneggia con squillo di salienti note al rifiorente maggio, alla ritornante festa d'amore; e poi il sensuale ardore carnascialesco del magnifico Lorenzo descrivente il trionfo di Bacco e Arianna accompagnati da allegoriche figure che dànno occasione al Poeta di ripetere l'incitante ammonimento:

Chi vuol esser lieto sia!
di doman non c'è certezza.

(Ritornello che segue con crescente fervore persuasivo ogni strofetta, variando col rispecchiare la figurazione e il moto di ciascuna: ferve gaudiosa quella che descrive Bacco e Arianna in letizia, danza quella che raffigura giochi di satiri e ninfe; si trascina stentorea quella che porta l'immagine del vecchio Sileno briaco; ansa d'inappagabile cupidigia quella ove Mida rincorre il bagliore dell'oro).

Ed ecco, raggiungendo il Trecento, la prosa boccaccesca dalle vaste armoniosissime volute, disinvolta e quasi noncurante nella sua ritmica perfezione, composta nella sua vivace virtù narrativa e descrittiva e nella popolesca verità de' suoi dialoghi.

Ed ecco il profondo sospiro del sonetto e della canzone petrarchesca, i quali vi chiederanno, per la loro alternativa di amorose speranze e timori, nobile voce sapiente di sfumature sottili e infrenata da adorante pudore, anche dove per impeto di commosso desiderio si tende, o si rischiara e colora per tocchi incantevoli di paesaggio. (Ricordate che la voce della lirica confina col silenzio).

Ancora, a gustare la splendida natività della nostra lingua, qualche poeta minore del « Dolce stil nuovo » che esprime, con spiritual voce, commozioni di angelicato amore, di fascino agreste, di mortal nostalgia.

DANTE.

E fra i poeti del dolce stil nuovo, Dante !

Senza pretendere di raggiungerlo nella vertiginosa altezza dond'egli vede e ferma in canti imperituri tutto l'umano e tutto il divino, deve ciascun di noi tentar di muovere qualche passo verso la superna sua luce.

Vi consiglio anzitutto di assaporare, nella lor soave movenza che fa presentire certi tratti del Paradiso, i due più bei sonetti della Vita Nova, che il poeta stesso vi rende agevoli nella esposizione in prosa con la quale vi dispone a gustarli dandovi ragione di essi.

Poi cercate di mirar da presso alcuna creatura vivente nell'opera maggiore.

In che modo, con qual voce « dire » Dante ? Nel modo più semplicemente nobile, con la voce che tutte le passioni, le meditazioni, le estasi, i raccapricci, le violenze, le tenerezze possono suggerire.

Ognuno di noi giungerà dove può in questo cimento di sconfinante grandezza e bellezza.

I nostri sensi dovranno appagarsi di percepire una piccola parte dell'universo ond'ei fu in dominio; la nostra facoltà di estrinsecazione dovrà « star contenta » se potrà esprimere alcun poco di ciò che i sensi brevi avran portato al limitato intelletto.

Ma il Poeta non sarà offeso da chi si accinga a leggerlo con reverente onestà, persuaso che invano cercherebbe di

avvicinare la irraggiungibile forza montando sui trampoli e gonfiando le vene del collo in un profanante sforzo declamatorio.

In questo supremo cimento, come in ogni altro, *più che in ogni altro del genere*, lo sforzo esteriore trae miseramente al grottesco.

Il problema da risolvere è, come sempre, di carattere spirituale: è quello *della intensità*.

Meditate lungamente, riposatamente e... non osate di esporvi a dire un canto dantesco se non dopo un anno — almeno — di studio. Base del vostro studio sia — in questo come in qualunque altro caso — la semplicità. Se voleste *declamare*, come volgarmente si usa, un canto della Commedia, allora ogni difficoltà sarebbe evitata. Vi basterebbe gettare sui versi riboccanti di ardente vita e di armonie, la pesante veste — tutta di un colore — dell'enfasi accademica. Ciò è assai facile, e qualunque giovinottone che abbia una discreta voce da banditore, può farlo.

Ma se vorrete *leggere* veramente, ossia illustrare con la voce un episodio dantesco, dovrete a lungo elaborarne dentro di voi la comprensione e la commozione portandole a quel massimo di intensità che vi sarà consentito, per poi cercar di estrinsecarle onestamente con i vostri mezzi, cui il precedente studio avrà dato quant'era possibile di sviluppo e di raffinatezza.

Nessuno potrà rimproverarvi se farete poco, ma muovereste a sdegno la Poesia e il buon gusto se tentaste di *stra-fare* con uno sforzo che vi renderebbe ridicoli profanatori.

Il mio programma vi indica i nomi di due appassionate amanti: Francesca — nell'Inferno — esemplare d'amore umano, Piccarda — nel Paradiso — esemplare di amore divino.

Non pretendo ora qui di fare un analisi estetica di questa episodi danteschi: ne troverete di mirabili — su Francesci,

Ugolino e Farinata — nei Saggi critici di Francesco De-Sanctis.

Soltanto vi accennerò taluna delle molte riflessioni che dovrete fare in voi stessi per elaborare gli elementi dell'ardua lettura.

Francesca narra in sette versi la sua tragedia terrena:

> Amor, che al cor gentil ratto s'apprende,
> prese costui de la bella persona
> che mi fu tolta (e il modo ancor m'offende)
> Amor, che a nullo amato amar perdona
> presemi del costui piacer sì forte
> che, come vedi, ancor non m'abbandona.
> Amor condusse noi ad una morte.

E pregata di più dire, di narrar come il grande amore si fece palese, si spiega con altri quattro versi:

> Quando leggemmo il desiato riso
> esser baciato da cotanto amante,
> questi, che mai da me non fia diviso
> la bocca mi baciò tutto tremante
> . . . . . .

Con dieci versi Piccarda rivela tutta l'essenza dell'amor divino, la legge della beatitudine, l'ordine del Paradiso:

> . . . . . la nostra volontà quïeta
> virtù di carità, che fa volerne
> sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta.

E più oltre:

> . . . . . è formale ad esto beato esse
> tenersi dentro la divina voglia,
> perch'una fansi nostre voglie stesse.

Poi ancora:

> Sì che come noi sem di soglia in soglia
> per questo regno, a tutto il regno piace
> come allo Re che a suo piacer ne invoglia
> E la sua volontade è nostra pace.

Questa terribile semplicità e parsimonia di parole chiede — lo capite — al lettore un grado altissimo di commozione

e una estrema potenza e raffinatezza di mezzi per conseguire un effetto d'arte!

Francesca parla — ricordatelo — con ancora il brivido interiore del vento infernale, nella breve tregua. E parla con spasimo di passione, ma contenuta, come contenute, pudiche sono le sue parole. — Due sole volte la sua gola si dilata a impetuose espressioni di amore trionfalmente disfidante:

Che, come vedi, ancor non m'abbandona!

Questi che mai da me non fia diviso!

(In ognuna di tali espressioni, come in ognuna delle precedenti — voi lo vedete — tutta l'anima si riversa).

Piccarda parla con tersa voce cristallina che s'effonde gaudiosa come il lume che la circonda.

Nell'una è un interno pianto che mai non prorompe, nell'altra un sorriso interiore che le balena sul volto un istante solo: quando si volge alle anime sorelle scambiando con loro un segno leggiadramente umano di motteggio all'ingenuo errore di Dante:

. . . . . « Voi che siete qui felici
desiderate voi più alto loco
per più vedere o per più farvi amici? ».
Con quell'altr'ombre pria sorrise un poco...

***

Men arduo da udire dentro di noi — e quindi esprimere da noi — il dibattito fra mastro Adamo e Sinone: due voci soverchiantesi tra beffa e ingiuria e con accanita acerbezza, le quali a un tratto cessano dando luogo alla voce del Poeta, dolorosamente smarrito, per essere — quelle ascoltando — spiaciuto al Maestro.

Anche men arduo il Canto di Casella — nel Purgatorio — serenamente descrittivo; dolcissimo nell'incontro del Poeta con l'amico che gli offre, come nella vita, il conforto del canto; solenne al sopraggiungere del rimproverante Catone; agitato — sulla chiusa — dalla dipartita frettolosa delle anime che il rimprovero ha tolte all'estasiata ascoltazione, come alcunchè di pauroso toglie i colombi alla voluttà della pastura.

JACOPONE DA TODI.

Mi è piaciuto chiudere il mio programma col nome del poeta più notevole fra quelli che precorsero Dante: Jacopone da Todi.

Delle sue Laudi drammatiche (per le quali il teatro mette radice nella poesia) vi indico la più grandiosa: « La Crocifissione ».

Essa è tutta popolesca e rude impetuosità, e le sue parole straziate, urlanti, ululanti sembrano uscire dalle figure di un'arcaica scultura in legno, o di una primitiva pittura dove le bocche sieno contorte dal furore di piangere e le mani allungate senza fine dal disperato ardore di pregare.

Sempre bene armati dal fren dell'arte, date alla lettura di questa embrionale « sacra rappresentazione » abbandono e abbondanza d'anima e di voce. E nella voce distinguete i quattro personaggi: due umani, due divini. Anelante d'orrore e pungente d'incitamento la voce del Nunzio che segue e narra lo svolgersi della scena. Rattratta prima d'incredulità, poi esaltata di supplicazione, poi erompente in altissimo gemito, la voce della Vergine. Ululante di bruta crudeltà quella della folla; ardente di virtù sacrificale e di sublime comandamento quella — sommessa — del Cristo.

***

So che taluno vorrà rimproverarmi di non avere — facendo questo Indice di Antologia parlata — proceduto dalle espressioni più semplici alle più complesse, dalle più esteriori alle più interiori. Ma io penso che — seguendo le mie indicazioni o i dettami della propria conoscenza letteraria — sarà agevole a chiunque estrarre, dal mio, il programma che riterrà più conveniente a sè. Ma ricordi ognuno ciò che ho già accennato: che in questo campo l'abbondanza e la varietà massima dei tentativi è da desiderarsi.

In arte, il facile e il difficile sono di troppa relatività perchè un maestro possa ritenere utile di stabilire per tutti *una* minuziosa graduatoria dall'uno all'altro. Ma giusto e utile mi è parso per voi — miei discepoli noti e ignoti — fare alle spesso vane distinzioni tra facile e difficile una concessione di carattere generale, procedendo dal moderno al classico, dal meno al più lontano. Senza lasciar troppo ampie lacune, ho cercato di cogliere nel tempo le più salienti e caratteristiche espressioni della poesia nostra.

E, a quel modo che la linea dello svolgimento letterario si assottiglia e si deprime fra l'uno e l'altro vigoroso rilievo, così, se vorrete studiare seguendo il mio programma, troverete talvolta — tra due altissimi cimenti che ecciteranno al massimo le vostre facoltà intellettive ed espressive — una pausa di riposo in uno studio men complesso e meno interiore.

Comunque preferiate di comportarvi riguardo alla scelta della materia, l'importante è: volere conquistare un'abile lettura, fiduciosi che la fatica del molto studio necessario per raggiungerla vi sarà compensata, o giovani, dall'affinamento di tutte le vostre facoltà intellettive e del vostro nascente senso della vita.

PARTE TERZA

SAGGIO SU LE SIMILITUDINI DANTESCHE.

Mi piace concludere questo mio studio, dando idea tangibile del come ci si possa formare una tastiera per rendere agile la voce a trovar note e sfumature nella ricca scala della parola parlata.

Quella che vi offro in esempio è formata da una serie di similitudini dantesche, l'analisi delle quali vi condurrà pure ad approfondire il concetto che nella vera poesia il valore significativo e il ritmico aderiscono perfettamente.

L'anima delle cose si può tradurre in virtù di suoni vocali a quel modo stesso che rendiamo in parole le nostre passioni.

Non si tratta che di modulare la voce sulla melodia poetica (essendo la poesia il più sicuro tramite fra noi e il mistero) tenendo gli occhi fermati alle cose, come ve li tenne il poeta che trovò il ritmo e la parola rappresentativa.

Nell'atto di cominciare a dire un verso, si deve aver già dinanzi la visione, si dev'essere già invasi dallo spirito del poeta.

E questo — sempre — con lo studio si raggiunge.

Chi sa il miracolo di rivelazione che una lirica fa quando la si legge per la quinta, per la decima volta, intende bene ciò che Dante dice del punto luminoso che raffigura Dio, che tanto più si svela all'occhio, quanto più l'occhio vi si affisa:

> Non perchè più d'un semplice sembiante
> fosse nel vivo lume ch'io mirava,
> che tale è sempre qual'era davante;
> ma per la vista che s'avvalorava
> in me, guardando, una sola parvenza,
> mutandom'io, a me si travagliava.

E la poesia è ben la luce ove

> . . . s'interna
> legato con amore in un volume
> ciò che per l'universo si squaderna.

Guardiamola appassionatamente: quanto è d'imperituro nella nostra forza si raccoglie in essa. E tutto ci dirà, purchè sappiamo interrogarla.

***

Vengo alla mia scelta di similitudini.

Nulla mi propongo di dotto: si tratta di cosa molto semplice, che chiunque, dotato di gusto artistico, potrebbe rifare, cogliendo dalla stessa pianta anche quei frutti che io non ho prescelti, e che potrà apprezzare in mia vece.

Ognun sa che le numerose similitudini sono fra le più vive e impareggiate bellezze del poema dantesco.

Ben seppe Dante valersi delle imagini più umili e comuni a precisare le superne e irreali (tanta era la forza di evidenza con che nascevano queste dalla sua terribile fantasia); ben seppe nei suoi versi effondere l'infinito, addensare la notte e far brillare i diversi splendori del cielo, e rendere le grada-

zioni e i modi di sonorità raccolti dal suo orecchio, e valersi dell'osservazione degli animali a significare ogni impressione di movimento, da quello che si compie più alto nell'aria: il volo dell'allodola, a quello che avviene col maggior peso aderente alla terra: lo strisciare del serpente. Tutto diventava parola giungendo a' suoi sensi straordinarî.

Avendo ad aiuto il ben contesto volume di Luigi Venturi (1), dove sono raccolte le quasi seicento similitudini del poema, per gruppi, a seconda dell'elemento onde furono tratte, ho fatto una scelta di quelle che mi parvero meglio improntate di valore fonetico, e le ho nuovamente raggruppate in piccole serie, atte a rappresentare:

I. Suoni miti e monotoni — suoni forti e tumultuosi.

II. Oscurità — gradi di luminosità — diversità di colore.

III. Apparire — trasparire — disparire (con gradi di velocità).

IV. Moti e atteggiamenti degli animali.

E, precisamente, ho cercato, in ciascuna serie, di disporre le similitudini in modo che avvenga per gradi il passaggio da una a un'altra impressione estrema, il che servirà a mostrare come sapientemente furono dal poeta osservate varie manifestazioni di uno stesso fenomeno e, quel che più preme a me ora, a costruire quasi pagine di armonia, sulle quali la voce si possa esercitare, come la mano del pianista nell'esecuzione delle scale musicali.

Comincio dal gruppo che sembra presentare una men nuova difficoltà: « Suoni miti e monotoni; forti e tumultuosi ».

Ho diviso questo in tre sottogruppi, a seconda che il verso traduca voci di animali, o del vento o dell'acqua.

La prima similitudine della mia raccolta, ci mostra i dannati della Caina, i quali, emergendo dalla ghiaccia con mezzo

---

(1) *Le similitudini dantesche.* G. C. Sansoni, editore in Firenze, 1889.

il corpo, come dall'acqua la rana, producono, col penoso batter dei denti, il rumore che fa col becco la cicogna.

Nominando la rana, il poeta ne ha ricordata la voce tremula e pausata e se n'è valso a completare l'immagine.

Mi giova fare osservare subito nel verso, che reca questo particolare, una delle più onomatopeiche parole che traducano voce di animale nel linguaggio umano: la parola « gracidare », la quale dovrà vibrare in una tremula sillabazione.

E come a gracidar si sta la rana
col muso fuor dell'acqua, quando sogna
di spigolar sovente la villana,
livide, insin là dove appar vergogna,
eran l'ombre dolenti nella ghiaccia
mettendo i denti in nota di cicogna.

Quest'ultimo verso, il più saliente della similitudine, è un tremito a battiti forti e distinti, che la voce umana ben può rilevare marcando le dentali succedentisi da presso, nel procedere spezzato del verso.

Troviamo poi, dato da cinque vocali prolungate, il lagno dei gru (a rendere idea di quello dei lussuriosi nell'Inferno):

E come i gru van cantando lor lai . . .

Il verso si svolge lento, grave e doglioso: così la voce. E procuriamo, dicendo, di aver nell'orecchio il lamento di molte voci adunate, poichè questo effetto ci proponiamo di raggiungere.

Le vocali stesse che abbiamo sentite ora lagnarsi, urlano poi in quest'altro verso che mostra tante gole canine spalancate a furore d'angoscia (e questa visione ce lo farà rendere con giusta efficacia):

urlar li fa la pioggia come cani.

Son descritti così i golosi del terzo cerchio.

Ed ecco, dal gracidar della rana all'urlo della rabbia canina, composta una prima scala.

***

Vediamone un'altra, che va dal profumato soffio di maggio, al turbine che schianta i rami nella selva e caccia in alto nembi di polvere.

La nostra voce ridica l'impressione recataci da un alito mattutino di primavera.

> E quale, annunziatrice degli albori,
> l'aura di maggio movesi ed olezza
> tutta impregnata dall'erba e da' fiori,
> tal mi sentii un vento dar per mezza
> la fronte, e ben sentii mover la piuma
> che fe' sentir d'ambrosia l'orezza.

Si osservi l'efficacia, così propizia all'effetto vocale, delle zete dolci alla rima e si noti come qui, non l'udito solo, ma il tatto e l'odorato suggeriscano sfumature deliziose di colorito.

E ascoltiamo, di poi, l'acuto sibilo dell'aria sprigionata dal ramo fresco che arde:

> Come d'un tizzo verde ch'arso sia
> dall'un de' capi, che dall'altro geme
> e cigola per vento che va via,
> così di quella scheggia usciva insieme
> parole e sangue.

L'indugio suggerito dall'accento ritmico, sull'*e* di geme e sull'*i* di cigola, costringe la nostra voce a gemere e a cigolare, a quel modo che facile è imitare il soffio del vento, pronunciando come una parola sola il mezzo verso: vento che va via.

Non si tratta che di estrarre dalle parole, e mettere in evidenza, quei suoni che, per istinto, usiamo isolati a rendere impressioni della nostra sensibilità, o a imitar rumori raccolti dal nostro orecchio. Non trovata mirabile, dunque, ma soltanto perfetta osservazione delle cose più semplici, fedele interpretazione dell'istinto, nel quale il « sublime » ha — sempre — le sue radici.

TORINO

***

Immaginiamo, ora, un muta di cani, che, scatenata, fenda la ramaglia; diamo una voce veemente e tumultuante: tale è il ritmo dei versi che stiamo per dire:

. . . noi fummo d'un rumor sorpresi
similemente a colui che venire
sente 'l porco e la caccia a la sua posta
ch'ode le bestie e le frasche stormire.

Infine dilatiamo il respiro pensando la raffica:

. . . . venia su per le torbid'onde
un fracasso d'un suon pien di spavento,
per che tremavan ambedue le sponde;
non altrimenti fatto che d'un vento
impetuoso per gli avversi ardori,
che fier la selva, e senza alcun rattento,
li rami schianta, abbatte e porta fuori;
dinanzi polveroso va superbo
e fa fuggir le fiere e li pastori.

Adattando bene la voce al verso che turbina, piomba schiantando e rotola minaccioso, avremo... non prodotta una tempesta, ma accennate le note su le quali la tempesta rumoreggia.

***

Cambiamo scena dinanzi a noi: guardiamo sul fianco d'una collina, per una venatura petrosa, scendere blando un fiume. Eccone il suono:

Udir mi parve un mormorar di fiume
che scende chiaro giù di pietra in pietra.

Mormorante, limpida e vivace dovrà essere qui la emissione vocale.

Ed ecco, il fiume s'è mutato in cascata, il mormorio in rombo:

Già era in loco ove s'udia il rimbombo
dell'acqua che cadea nell'altro giro,
simile a quel che l'arnie fanno rombo.

Ancora: il rombo diviene mugghio, le note s'innalzano larghe e ricadono pesanti, si accavallano, si urtano:

Io venni in loco d'ogni luce muto
che mugghia come fa mar per tempesta
se da contrarî venti è combattuto.

***

La serie della quale segue l'esame, rappresenta: Oscurità — gradi di luminosità — diversità di colore.

Non so se ciascuno abbia osservato come non solo il diverso spazio, ma la differente luce che abbiamo intorno, modifichi la tonalità della nostra voce: si direbbe che questa, uscendo dalle labbra, riceva l'impressione della luce nella quale va a svolgere le sue onde.

Nelle tenebre, dove una forte tonalità vocale ci fa sempre sobbalzare, ci sentiamo istintivamente portati a parlare a voce bassa.

Si è inconsapevoli artisti, anche nel parlar più comune, profferendo le frasi: « Che buio ! ». « Quanta luce ! ». Vengono spontanee le due tonalità pittoriche, cupa l'una, chiara l'altra. Tanto più facile sarà dar rilievo alle vive impressioni fermate dal poeta nella sonorità rappresentativa del verso.

Ecco: un nuvolo di denso fumo minaccia di avvilupparci. La frase che lo descrive si svolge lenta, nella densità delle sillabe trattenute dal peso degli accenti:

Ed ecco a poco a poco un fumo farsi
verso di noi, come la notte oscuro.

La voce deve esalare dalla gola a guisa di lenta spirale. Lasciamo dileguare il fumo, e con esso, l'idea della notte. Le tenebre stanno cedendo alla luce; siamo sul far del mattino. È l'ora che, nel cielo già chiaro, impallidisce e si fa più tremulo il lume delle stelle. E la nostra voce, nel descriverlo, si accenda di tenue oscillante chiarità:

A noi venia la creatura bella
biancovestita e nella faccia quale
par tremolando mattutina stella.

La luce si dilata: il crescendo ci dice che dal Paradiso sono tratte le similitudini che seguono.

Torniamo, con l'immaginazione, alla notte, ma una notte assai dolce, soffusa di blando chiarore. Una tonalità di bianchezza luminosa darà suono a questi bei versi, dalle sillabe larghe e placide:

Quale, ne' plenilunii sereni,
Trivia ride tra le ninfe eterne
che dipingono il ciel per tutti i seni;
vid'io, sopra migliaia di lucerne,
un sol che tutte quante le accendea
come fa il nostro le viste superne.

Poi, guardiamo nello scintillìo tranquillo della plaga stellata accendersi qua e là palpiti di luce violenta, che il poeta traduce in vibrazioni di luminosità vocale descriventi le comete:

. . . quelle anime liete
si fero innanzi sopra fissi poli
fiammando forte a guisa di comete.

E ancora, pensiamo e rappresentiamo, con virtù di suono, la balda luce del giorno che sgorga all'orizzonte in onde sovrapponentisi:

Ed ecco intorno di chiarezza pari
nascere un lustro sopra quel che v'era
a guisa d'orizzonte che rischiari.

E, infine, il nostro occhio è ferito da un bagliore guizzante che lo abbacina:

> Mentr'io dicevo, dentro al vivo seno
> di quello incendio tremolava un lampo
> subito e spesso a guisa di baleno.

Il verso che il poeta ha squarciato con quattro accenti violenti potrà, nell'accorta voce, guizzare di viva luminosità.

Oltre il lampo, l'occhio non può sostenere, ed eccoci, così, giunti dalle tenebre alla più viva impressione di luce.

***

Vediamo ora come la voce possa impregnarsi, per virtù della suggestione visiva, di diversi colori.

Io mi resi conscia di ciò divertendomi a studiare frammenti della *Salomè* di Oscar Wilde. Salomè celebra la bellezza del Battista, esaltando il bianco del corpo, il nero dei capelli, il vermiglio della bocca, con un incalzare di paragoni per dimostrare essere quel corpo la cosa più bianca che esista, e la più nera quei capelli, e la più rossa quella bocca.

Leggendo tante comparazioni dove le parole — bianco — nero — rosso — sono di continuo ripetute con un'ansia crescente e delirante, io finii col non vedere più che una zona bianca prima, poi nera, poi rossa, come se tutte le cose nominate da Salomè si fossero fuse perdendosi in un'essenza unica: il colore. D'altra parte mi parve che la mia voce, più che pronunciare parole, sgorgasse in fiotti di bianco, di nero, di rosso.

Ma del resto, senz'andare lontano, fermiamoci pure al linguaggio comune e vedremo che, anche in esso, senza volere e sapere, nominiamo i varî colori con assai diverse tona-

lità di voce, date non da altro che dalle molteplici impressioni che i colori fanno su noi, precisamente come accade parlando di armonie e di disarmonie, di bello e di brutto, di grande e di piccolo, di amaro e di dolce, di odori gradevoli e sgradevoli.

Donde son nate molte parole, se non dal bisogno spontaneo di tradurre un'impressione dei sensi o del sentimento? Epperò in ogni parola detta bene deve rivivere la nativa commozione sensoriale o sentimentale dalla quale essa emerse. Affinando la nostra sensibilità all'arte del linguaggio, scopriremo in ogni parola la vocale, la consonante, la sillaba che ne originò il nascimento, e sapremo il particolar tocco di voce che deve rivelarla.

Tornando a noi, eccoci davanti alla porta del Purgatorio. Per tre gradini vi si sale: uno bianco (la contrizione), uno nero (il dolore della confessione), uno rosso (l'ardore della carità che redime); poi si trova la soglia, che pare « pietra di diamante » (simbolo di fortezza).

Atteggiamo la voce come il poeta il verso, e avremo, senza sforzo, la tonalità pura e riposata per rappresentare il bianco, quella cupa e densa per il nero, quella calda e vibrata per il rosso, infine quella freddamente lucida per il diamante:

Là ne venimmo: e lo scaglion primaio
bianco marmo era sì polito e terso
ch'io mi specchiavo in esso quale i' paio.
Era 'l secondo tinto, più che perso,
d'una petrina ruvida ed arsiccia
crepata per lo lungo e per traverso.
Lo terzo, che di sopra s'ammassiccia,
porfido mi parea sì fiammeggiante,
come sangue che fuor di vena spiccia.
Sopra questo teneva ambo le piante
l'angel di Dio, sedendo in su la soglia
che mi pareva pietra di diamante.

Troppi altri esempi si potrebbero raccogliere. Mi limito ad altri due: nell'uno è la particolare dolcezza ridente e

deliziante del verde chiaro; nell'altro il bianco e freddo splendore dell'argento e la calda lucidità dell'oro.

Il primo:

Verdi come fogliette pur mo' nate
erano in veste, che da verdi penne
percosse traean dietro e ventilate.

Il secondo:

. . . Giove
pareva argento lì d'oro distinto.

***

La vista, il più nobile e vasto e ricco dei nostri sensi, ci dà, naturalmente, le impressioni, non solo più elette, ma più numerose, e l'arte della voce ha da esso i maggiori suggerimenti.

Ecco un'altra piccola serie di impressioni visive, fermate in altrettante similitudini.

Vedere alcuna cosa avvicinarsi, vederla attraverso un ostacolo, vederla allontanarsi e vanire, ecco tre nuovi movimenti di voce, che ammettono gradazioni diverse, a seconda che l'apparire e il disparire son determinati da moto più o meno rapido, e che il trasparire si produce attraverso un ostacolo lucido od opaco.

Non dico: prepariamo la voce, bensì: prepariamo lo sguardo.

. . . m'apparve . . .
un lume per lo mar venir sì ratto
che 'l mover suo nessun volar pareggia.

Il verso ha davvero un moto riflesso verso noi, nel suo procedere a battiti luminosi, cui, senza alcuna voluta ricerca, la voce dà graduale aumento d'intensità, mostrando, a ogni sillaba, più chiaro e vivo il bagliore che si avanza.

Quest'altra apparizione è ancor più improvvisa, subitanea e stupefacente:

Poi, come nel percuoter de' ciocchi arsi
surgono innumerabili faville
. . . . . .
risurger parver quindi più di mille
luci e salir quale assai e qua' poco.

Il moto vocale che descrive l'apparire è la vibrazione prolungata e crescente dell'*u* in « surgono » e l'appoggiatura via via maggiore sugli accenti.

Ognuno, d'altronde, avrà visto come le parole « apparire » e « disparire » inchiudano, di per sè, l'una forza crescente, l'altra decrescente, per il carattere delle due prime sillabe che le compongono.

Ed ecco un'altra similitudine (una delle bellissime) dare insieme l'idea dell'apparire e del trasparire. Una voce molle e velata e tuttavia commossa da quel senso di dolce trepidazione che dà il mostrarsi a noi di cosa bella e soave, deve rivestire i versi lievi e vaporanti:

Io vidi già, nel cominciar del giorno,
la parte orïental tutta velata
e l'altro ciel di bel sereno adorno,
e la faccia del sol nascente ombrata
sì che, per temperanza di vapori,
l'occhio la sostenea lunga fïata:
così dentro una nuvola di fiori
donna m'apparve . . .

Il poeta è — poi — di fronte a un beato del Paradiso, che egli non può riconoscere, tanto lo vela all'occhio mortale la sua veste di letizia. Guardate la squisita similitudine ch'ei gli fa trovare a rendere il proprio aspetto, e immaginate la voce morbida, serica, direi, e avvolgente, con che avrà potuto esprimerla:

La mia letizia mi ti tien celato
che mi raggia d'intorno e mi nasconde
quasi animal di sua seta fasciato.

Infine, ecco una trasparenza cristallina. Occorre trovare un tono vitreo e chiaro, senza che si perda quel tanto di esitazione (imposta, del resto, dalla struttura della parola « trasparean ») per ben rendere l'idea del vedere di sotto a un ostacolo, anche se tale che l'oggetto ricopertone si distingua intero ne' suoi contorni:

Già era . . . . . .
là dove l'ombre tutte eran coverte
e trasparean come festuca in vetro.

Osserviamo, dopo ciò, il fenomeno del disparire, che sarà espresso da tonalità decrescenti.

Cominciamo da un moto multiplo, che, per quanto rapidissimo, dando un'immagine complessa, richiede più tempo di uno semplice, alla percezione e alla estrinsecazione.

Questo che vi presento è mirabile: è una fuga di genti, cui le gambe, nell'impeto della corsa, si fanno lievi come ali (e l'effetto ne è reso al vivo in un verso che sentiamo volare, dicendolo ben librato e leggiero, con voce rapida e trepida):

Indi rupper la ruota ed a fuggirsi
ali sembiar le gambe loro snelle;
un *amen* non saria potuto dirsi
tosto così com'e' fûro spariti.

Imagini semplici, di più in più rapidamente espresse, son queste che seguono.

La prima è resa con soave nostalgia:

Così parlommi e poi cominciò: — Ave
Maria — cantando, e cantando vanìo
come per acqua cupa cosa grave.

Le labbra sembrano non poter sostenere il peso delle parole, che vanno via a morire senza eco.

Una tonalità più viva, perchè non una cosa ma un animale s'immerge, improntera quest'altra:

. . . disparve per lo fuoco
come per l'acqua il pesce andando a fondo.

Ed ecco nella susseguente, continuare l'immagine delle faville, usata già per il fenomeno dell'apparire.

È facile dipingere, sulla trama dei versi, lo scivolar via dei sottili serpentelli luminosi:

E, quasi velocissime faville,
mi si velar di subita distanza.

La rapidità aumenta: un verso è àmbito troppo vasto a significarla. Bastano poche sillabe, dette senza interruzione con un guizzo di voce:

Così ne pose al fondo Gerïone
. . . . . .
e discarcate le nostre persone
si dileguò, come da corda cocca.

***

Moltissime sono le similitudini tratte dall'osservazione degli animali.

Ho scelte quelle più rispondenti al mio scopo; la prima è data dall'allodola, l'ultima dal serpente.

Le più umili creature, quelle che, volgarmente, si considerano insignificanti, sono state con amore osservate dal poeta, che se n'è valso fino per aiutarci a immaginare scene del Paradiso.

Non si tratta ora più della gioia immediata delle luci, dei colori, dei suoni, ma di qualche cosa che si potrebbe credere ricerca minuziosa e che, invece, è spontanea e facile attenzione di un temperamento così vasto e sincero che frater-

nizza con l'universo, e a tutte le creature — alle minime come alle massime — volge, con affetto, l'anima, e dalle infime come dalle superne riceve rivelazioni meravigliose.

Oserei dire che in queste, più che nelle altre comparazioni, il poeta crea un linguaggio singolarmente espressivo; direi che le sillabe delle parole comuni sono portate, dal ritmo del verso, ad accoppiamenti nuovi, che non potrebbero certo sussistere fuori di esso, ma che in esso vivono di forza e di espressione particolare.

Ecco:

> Qual lodoletta, che in aere si spazia
> prima cantando, e poi tace contenta
> dell'ultima dolcezza che la sazia;
> tal mi sembrò l'imago dell'imprenta
> dell'eterno piacere . . . . . .

La seconda metà del primo verso: « che in aere si spazia » è fusa in una sola parola, una parola che è un agile volo e che non può essere profferita che da una voce alata. Come trovarla ? Tendendo l'anima, con lo sguardo dell'immaginazione, verso il cielo.

Segue un volo men alto, men lieve, ma tuttavia facile e sicuro. Che la nostra voce tagli l'aria con una nota appassionata e tesa, come son tese le ali delle colombe che dobbiamo descrivere nell'atto di lanciarsi amorose verso il dolce nido:

> Quali colombe dal desìo chiamate,
> con l'ali alzate e ferme, al dolce nido
> vegnon per l'aere dal voler portate,
> cotali uscir dalla schiera ov'è Dido . . .

Anche qui, tutte le parole si succedono senza pausa nel secondo verso, cui si stringe, quanto è possibile, il terzo, per l'accento sulla prima sillaba.

Un altro esempio improntato dello stesso effetto, ma con una nota più pesante, è quello dei gru, dei quali già intendemmo il lagno in una serie prima esaminata.

Ora, ne è rappresentato il grave e malinconico volo, che è paragone all'andare in balìa del vento dei dannati nella prima bolgia:

E come i gru van cantando lor lai
facendo in aer di sè lunga riga . . .

La voce ripete la prolungata tensione di prima, ma muta in ansia penosa il fremente impeto d'amore.

Ed ecco un volare men alto ancora e più breve, più propriamente uno svolazzare: quello industre dell'ape, che va dal fiore, ove sugge il polline, al favo dove muta il polline in dolcezza di miele. Il poeta lo descrive per dare idea del come, nell'Empireo, gli angeli, volando intorno alla candida rosa composta dai beati, distribuiscono ad essi la gioia che traggono da Dio:

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa;
ma l'altra, che volando vede e canta
la gloria di Colui che l'innamora,
e la bontà che la fece cotanta,
sì come schiera d'api, che s'infiora
una fiata, et una si ritorna
là dove suo lavoro s'insapora,
nel gran fior discendeva che s'adorna
di tante foglie, e quindi risaliva
là dove il suo Amor sempre soggiorna.

Avendo gli occhi a questa grandiosa mistica scena, cerchiamo la voce più spirituale, quella che esce dall'anima senza quasi dar moto alle labbra, facendo, tuttavia, che risenta la commozione di quell'andare e venire soavemente operoso, in che l'ape estrinseca il sublime della sua vitalità. E moduliamo intensamente quel « s'infiora » che rappresenta così al vivo la bramosìa dell'insetto il quale, cercando il seno del fiore, si fa uno con esso.

Prima di lasciar la gioia del volare, vediamo ancora un tentativo di volo, il vano tentativo di un'ala che si leva e poi tituba e ricade piana, così gentilmente descritto:

E quale il cicognin che leva l'ala
per voglia di volare, e non s'attenta
d'abbandonar lo nido, e giù la cala,
tal era io, con voglia accesa e spenta
di dimandar, venendo infino all'atto
che fa colui ch'a dicer s'argomenta.

Una delicata commozione prima espansiva, poi contenuta, varrà a colorire i tre momenti della duplice osservazione: il volere, la breve lotta tra il volere e il timore, lo smarrirsi di quello da questo sopraffatto.

***

Abbiamo, così, lasciato il regno dell'aria.

Ma l'alato ci mostra anche un moto terreno: su la terra il più lieve.

A raffigurare l'accoglienza festosa e pia di due apostoli nell'Empireo, son descritti i colombi che posatisi l'un presso l'altro, si palesano il reciproco piacere, volteggiandosi intorno con teneri mormorii.

Marcando con note di gola, molli, ondeggianti e carezzose, la sapiente accentuazione dei versi e le sillabe di simile suono succedentisi con arte, otterremo, non solo la pittura del movimento, ma anche il sussurrìo dei colombi; e ciò parrebbe chiedere che questa similitudine si ponesse a capo della serie che raccoglie voci di animali, se non fosse che l'altro effetto (cui questo è fuso sì che non si può esaminarli separati) è di rilievo maggiore e anche di maggiore importanza nell'intendimento del poeta:

Sì come quando 'l colombo si pone
presso al compagno, l'uno all'altro pande,
girando e mormorando, l'affezione;
così, vid'io l'un dall'altro grande
principe glorïoso esser accolto.

Faccio seguire, a questa, una similitudine di suprema dolcezza e umiltà.

I lussuriosi del Purgatorio attraversano una zona di fiamme, in due schiere che s'incontrano a mezzo cammino; quivi le ombre si baciano una con una,

> senza ristar, contente a breve festa;
> così, per entro loro schiera bruna
> s'ammusa l'una con l'altra formica,
> forse a spiar lor via e lor fortuna.

Son dipinte, nel moto serpeggiante e frettoloso dei versi, le file irregolari delle piccole affaccendate che s'ammusano, forse scambiandosi consigli e auspicî. Squisita interpretazione di un fatto per noi insignificante, che attira, invece, l'attenzione del poeta, e non quella sola dell'occhio che constata, ma dell'anima che interpreta e dell'intelletto che rivela!

Al moto della formica ne succeda, nella nostra immaginazione, uno di troppo maggiore, ma che è dei più lievi e soavi tra quelli dei quadrupedi: il passo delle pecorelle. Troviamo nel ritmo dei versi: lo sbucar lesto dall'ovile delle prime incitate dal pastore: una innanzi tutte, poi due, poi tre; i lor passetti taciti, lesti e pavidi, il lieve cozzo dei fitti corpi lanuti, sopraggiunti, contre le guide fermatesi:

> Come le pecorelle escon del chiuso
> a una, a due, a tre, e l'altre stanno
> timidette atterrando l'occhio e 'l muso;
> e ciò che fa la prima e l'altre fanno,
> addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
> semplici e quete, e lo 'mperchè non sanno,
> sì vid'io muover a venir la testa
> di quella mandria fortunata allotta,
> pudica in faccia e nell'andare onesta.

(Sono così descritti gli aspettanti dell'Antipurgatorio). Come sempre, l'immaginazione dia misura alla voce, che

sarà la più semplice e piana possibile, e improntata di vaga paura e d'inconsapevolezza.

Ma ecco seguire, a questo passo dall'indistinto bruito, il lancio sonoro (facile a riprodursi con l'impeto vocale) del cane che si scaglia furioso:

Con quel furore e con quella tempesta
ch'escono i cani addosso al poverello
che di subito chiede ove s'arresta,
usciron quei di sotto al ponticello.

(Sono i demoni, nella bolgia dei barattieri, fatti feroci alla vista di Virgilio che credono destinato al loro raffio).

Vediamo, proseguendo, una mole assai più grave, balzellare qua e là nel vano tentativo del passo:

Qual'è quel toro che si slancia in quella
ch'ha ricevuto già 'l colpo mortale,
che gir non sa, ma qua e là saltella;
vid'io lo Minotauro far cotale.

Un ripetuto sforzo faticoso sommoverà la voce che i fitti e grevi accenti costringono ad alzarsi e a ricadere.

Con la stessa pesantezza, ma divenuta tranquilla, lenta e monotona, descriveremo l'andatura del bove:

Di pari, come buoi che vanno a giogo,
m'andava io con quell'anima carca.

E, infine, appiattendo ancor più la voce, rilevando bene la mollezza sibilante dell'esse frequente, e prolungando al massimo quello della rima, otterremo lo strisciamento del serpente, l'animale che si muove con tutto il corpo aderente alla terra:

Fra l'erbe e i fior venia la mala striscia
volgendo ad ora ad or la testa e il dosso
leccando, come bestia che si liscia.

***

Due similitudini pongo in fine a questa serie, atte a mostrare due modi d'immobilità: quello dell'uccello e quello del leone.

L'immobilità del primo è aerea, come aereo ne vedemmo il moto, e sarà espressa da una tonalità che ritorna a quella usata per descrivere i voli, serbandosi, per altro, ferma e breve:

Come l'augello, intra l'amate fronde,
posato al nido de' suoi dolci nati
la notte che le cose ci nasconde,
che, per veder gli aspetti disïati
e per trovar lo cibo onde li pasca,
in che gravi labor gli sono aggrati,
previene il tempo in su l'aperta frasca,
e con ardente affetto il sole aspetta,
fiso guardando pur che l'alba nasca;
così la donna mia si stava eretta
ed attenta, rivolta in vêr la plaga
sotto la quale il sol mostra men fretta.

Grave e solenne è l'immobilità del leone, come grave e solenne ne sarebbe il moto. E queste due stesse qualità impronteranno la nostra voce, che sgorgherà il più possibile vasta e tranquilla, anzi, veramente *posata*:

Ella (1) non ci diceva alcuna cosa,
ma lasciavane gir solo guardando
a guisa di leon quando si posa.

***

Avanti di finire, vediamo altri pochi bellissimi esempî di comparazioni di vario carattere, che lascio isolate.

Delle due prime, una descrive l'affollarsi di molte persone (se ne ode il calpestìo fitto) e vuol esser detta con

(1) È l'ombra di Sordello.

una specie di bisbiglio cupo, che si addenserà in un crescendo ansioso:

E come a messager che porta olivo
tragge la gente per udir novelle
e di calcar nessun si mostra schivo,
così al viso mio s'affisâr quelle
anime fortunate tutte quante
quasi obliando d'ire a farsi belle.

La seconda, invece, vi spiana e vi dilata la voce in un senso d'immenso vuoto:

. . . Ristemmo su in un piano
solingo più che strade per deserti.

Poi, in quest'altra — che descrive Matelda — vi parrà di guidare l'agile e gentile movenza di una danzatrice:

Come si volge con le piante strette
a terra e intra sè donna che balli,
e piede innanzi piede appena mette;
volsesi in su' vermigli ed in su' gialli
fioretti verso me...

Date una voce ondulante (il verso vi ci costringe) a queste due, ricordando l'andare e venire dell'onda:

Noi salivam per una pietra fessa
che si moveva d'una e d'altra parte
come fa l'onda che fugge e s'appressa.

E lo stesso moto, divenuto furioso:

Come fa l'onda là sovra Cariddi,
che si frange con quella in cui s'intoppa,
così convien che qui la gente riddi.

Contrapponete, a quella usata, una voce salda, dura, lapidea, per le due seguenti:

La prima:

Vien dietro a me e lascia dir le genti.
Sta come torre ferma, che non crolla
giammai la cima per soffiar de' venti.

La seconda — a significare una tracotanza inflessibile in un sol verso granitico:

Sicura, quasi rocca in alto monte.

Ancora, troviamo due espressioni vocali, una discendente, una saliente, per render l'idea del ramo che si curva e si raddrizza:

Come la fronda, che flette la cima
nel transito del vento, e poi si leva
per la propria virtù che la sublima,
fec'io in tanto quanto ella diceva,
stupendo; e poi mi rifece sicuro
un disio di parlare, ond'io ardeva.

Ripetiamo queste due modulazioni, ma rendendole più ampie e forti, sì che valgano a mostrare il moto di un corpo gigantesco (Anteo) che si porta diritto da chinato che era:

Nè sì chinato lì fece dimora,
ma, com'albero in nave, si levò.

Poi il fiaccarsi in un sol colpo, di un altro corpo pesante (Pluto, domo dalle parole di Virgilio) col rumore di vele che piombin giù, allo spezzarsi dell'albero che le sosteneva:

Quali dal vento le gonfiate vele
caggiono avvolte, poichè l'alber fiacca,
tal cadde a terra la fiera crudele.

***

La ricerca potrebbe continuare, ma io la limito qui, sperando di non aver trascurato nessun esempio che suggerisse una tonalità particolarmente interessante.

Un volta capito come si possa risalire alle origini della poesia, il segreto è svelato per sempre. E vista l'anima umana (col bestiale e il divino che vi si mesce) in rapporto con l'anima

dell'universo, potremo andare tranquilli verso qualunque poesia: sapremo in qual modo guardare ad essa. Per difficile che appaia, guardiamola con volontà coraggiosa: verrà sempre il momento della rivelazione.

Non si abbia mai il preconcetto che la poesia sia fatta di astrazioni fantastiche e di inverosimiglianze preziose: essa è la vibrazione incessante dell'anima umana attraverso eternità di gioia e di dolore; è l'essenza di quante verità e bellezze furono e saranno, bellezze e verità riconosciute e affermate dagli uomini, nella loro evoluzione, dal lontanissimo passato fino ad oggi; intuite e profetate per il lontanissimo futuro.

L'osservazione del bello e la ricerca del vero sieno dunque norma a chi interpreta, come furono a chi scrisse, evitando esclusioni e limitazioni che il bello e il vero non ammettono.

Così, non si consideri la poesia come ricchezza di pochi. Quanto il pensatore, il lavoratore del braccio è sensibile ad essa, poichè egli la crea, consapevole o no, nel suo lavoro: egli pure è parte del tutto che essa raccoglie, esalta e tramanda.

Le folle dei lavoratori, degli affaccendati, dei preoccupati non hanno tempo nè forza di studiare per estrarre, dalla brevità del verso, l'infinita sua significazione? Ebbene, il lettore farà ciò per esse, offrendo viva, con la voce, la poesia, sì che altri non debba che ascoltare, guardare anzi, con immediata commozione.

Una volta, proposi una mia *lettura* in una piccola città industriale. L'ottima persona che accettava la mia proposta, mi consigliava di non farmi illusioni sull'interesse che avrei potuto destare negli attivi cittadini troppo usi al rumor delle macchine, per poter prestare orecchio ai suoni più gentili della poesia.

Come ammettere di così assurde incompatibilità? forse che il rumor delle macchine non è poesia anch'esso? non è

parte dello sconfinato mistero che il poeta chiama ispirazione ? — « Ma — si può obiettare — di ciò è inconsapevole l'uomo che vigila il lavoro della macchina ». « Forse — io rispondo — ma purchè la poesia gli venga offerta, egli sentirà schiudersene in cuore i germi latenti. Si vinca la diffidenza che gli viene dal non sapere, lo si costringa a commuoversi una volta, e il bisogno della superiore commozione entrerà in lui ».

La poesia è di ognuno, perchè a ognuno dev'esser caro ripetere, o precorrere, i cammini dell'umanità verso forme d'esplicazione sempre più armoniche, verso finalità sempre più alte; è di tutti, perchè rispecchia, glorificata, l'opera di tutti; e l'essere più umile vi scorge il risultato della sua fatica, vi raccoglie l'eco della sua anima anteriore, v'intende il suo richiamo all'avvenire; e i vecchi cuori vi ritrovano, reso inestinguibile, il palpito che effusero negli anni, mentre i giovani vi respirano le promesse del tempo che verrà per loro.

INDICE

PREFAZIONE ALLA TERZA EDIZIONE . . . . . *Pag.* 1

PARTE PRIMA.

AFORISMI E CONSIGLI PRATICI . . . . . *Pag.* 1

L'esecutore musicale e il leggitore . . . . . » 1
Importanza dell'arte della lettura . . . . . » 2
Educhiamoci al linguaggio . . . . . » 3
Lettura e arte drammatica . . . . . » 5
L'originalità nell'arte interpretativa . . . . . » 5
Arte e istrionismo . . . . . » 6
L'interpretazione giusta è una sola . . . . . » 6
Un possibile abbaglio . . . . . » 7
Un campo illimitato . . . . . » 8
Il gesto... e viceversa . . . . . » 9
Il leggitore è una voce . . . . . » 11
Che dice col gesto il leggitore? . . . . . » 12
Il gesto vocale . . . . . » 12
Nessuna materiale restrizione . . . . . » 13
Conferenziere e insegnante . . . . . » 14
Un bel gesto . . . . . » 15
Immobilità, non rigidezza . . . . . » 16
Ancora contro il gesto . . . . . » 16
Mutazioni della voce secondo Quintiliano . . . . . » 17
La lettura del dialogo . . . . . » 18
Economia della voce . . . . . » 18
La respirazione . . . . . » 23
Una massima di Cicerone . . . . . » 24
Non sforzi, non rilassatezze . . . . . » 25
La ginnastica della bocca . . . . . » 26
La sillabazione . . . . . » 27
Leggete come parlereste... se sapeste parlare . . . . . » 28
La pausa . . . . . » 29

Contro le cantilene: la punteggiatura ideale . . . . . Pag. 33
I casi di costruzione inversa . . . . . » 36
Un esempio riassuntivo . . . . . » 36
Esempi di costruzione inversa nella poesia . . . . . » 38
Una regola senza eccezioni nella lettura dei versi . . . » 40
Fermezza, non durezza . . . . . » 41
Esclamazione, interrogazione, sospensione . . . . . » 42
Leggere è spiegare . . . . . » 43
Differenza sostanziale fra dire e declamare . . . . . » 44
La lettura ausilio di ogni commento . . . . . » 46
Lettura e recitazione a memoria . . . . . » 47
Prosa e poesia . . . . . » 47
Il valore fonetico e il semantico nel verso . . . . . » 48
I dialetti e la lingua . . . . . » 50
Lo stile . . . . . » 51
Il minimo di mezzi, il massimo d'effetto . . . . . » 53
Imparate a leggere ciò che avete scritto . . . . . » 54
L'arte utilissima fra tutte . . . . . » 54
Vantaggi dell'imparare a legger bene . . . . . » 55
L'arte della lettura e l'arte della vita . . . . . » 56
Per intonare la voce e correggere i difetti di pronunzia. » 57
L'imitazione nell'insegnamento . . . . . » 59
Durante una lezione di lettura . . . . . » 59
Per un perfetto lavoro mnemonico . . . . . » 64

PARTE SECONDA.

Il mio programma di studio . . . . . Pag. 67
Elenco degli autori e dei brani proposti . . . . . » 69
Sommario commento estetico della materia proposta » 73
Gabriele D'Annunzio . . . . . » 73
Giovanni Pascoli . . . . . » 76
Giosuè Carducci . . . . . » 80
I dialoghi del Manzoni . . . . . » 83
Giacomo Leopardi . . . . . » 84
Ugo Foscolo . . . . . » 87
Dal Parini al «dolce stil nuovo» . . . . . » 89
Dante . . . . . » 91
Jacopone da Todi . . . . . » 95

PARTE TERZA.

Saggio sulle similitudini dantesche . . . . . Pag. 97

R. BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA TORINO
I 56239

OPERE DI OFELIA MAZZONI

PALCOSCENICO - Romanzo .. .. .. (*Ed. Lattes*)
UN'ATTRICE - » .. .. .. (*Ed. Caddeo*)
AMORE AMARO - » .. .. .. (*Ed. Lattes*)
VERSO LA FOCE - Liriche .. . .. (*Ed. Treves*)
FACCIAMO IL TEATRO! - Commedie
per i ragazzi .. .. (*Ed. Paravia*)
VILLA SERBELLONI - Pagine illustrative (*Ed. Caddeo*)

Di prossima pubblicazione:

NUOVE LIRICHE .. .. (*Ed. Lattes*)